

326

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 11

BUCUREȘTI

Nr. 2

1966

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

7117/2

mm

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil :
prof. univ. M. POP

Redactor responsabil adjunct :
prof. H.H. STAHL

Membri :

SABIN DRĂGOI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; ROMULUS VULCĂNESCU; FLOREA BOBU FLORESCU; GH. CIOBANU; O. BÎRLEA; VERA PROCA-CIORTEA

Secretar de redacție :
AL. I. AMZULESCU

În țară, abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, București, Căsuța poștală 134—135 sau la reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor”

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
București

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 11

1966

Nr. 2

SUMAR

STUDII

	<u>Pag.</u>
AL. I. AMZULESCU, Observații introductive la cercetarea cîntecului „propriu-zis”	97
~ SANDA GOLOPENȚIA-ERETESCU, Analiza semantică a poeziei folclorice	109
^ MARIANA KAHANE, Un aspect al legăturii dintre text și melodie în cîntecul popular românesc	123
CONSTANTIN ERETESCU, Compoziție în balada „Ăi trei frați cu nouă zmei”	153
~ MONICA BRĂTULESCU, Stilul compozit în textele de doină din Oltenia subcarpatică	165

NOTE ȘI RECENZII

LUCIA MUREȘANU, LIGIA BÎRGU-GEORGESCU, IOSIF HERȚEA, Sesiunea de etnografie și folclor	177
~ SANDA GOLOPENȚIA-ERETESCU, Claude Lévi-Strauss și cercetarea poetică	183
~ RADU NICULESCU, Roman Jakobson, <i>Essais de linguistique générale</i> . .	186
CONSTANTIN ERETESCU, I. M. Lotman, <i>Trudt po znakovtm sistemam și P. G. Bogatrev, Hudojestvenne metode folklora i tvorceskaia individualnosti nositelei i tvorfov narodnoi poezii</i>	192

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 11

1966

No 2

SOMMAIRE

ÉTUDES

Page

AL. I. AMZULESCU, Observations introductives au sujet de la chanson « proprement dite»	97
SANDA GOLOPENȚIA-ERETESCU, Analyse sémantique de la poésie populaire	109
MARIANA KAHANE, Un aspect de la relation entre texte et mélodie dans le chant populaire roumain	123
CONSTANTIN ERETESCU, La composition du chant épique « Les trois frères et les neufs monstres»	153
MONICA BRĂTULESCU, Le style composite dans les textes de la « doina» de l'Olténie sous-carpatique	165

NOTES ET COMPTES RENDUS

LUCIA MUREȘANU, LIGIA BÎRGU-GEORGESCU, IOSIF HERȚEA, La session d'ethnographie et de folklore	177
SANDA GOLOPENȚIA-ERETESCU, Claude Lévi-Strauss et la recherche poétique	183
RADU NICULESCU, Roman Jakobson, <i>Essais de linguistique générale</i>	186
CONSTANTIN ERETESCU, I. M. Lotman, <i>Trudy po znakovym sistemam</i> et P. G. Bogatyrev, <i>Hudojestvennye melody folklor a i tvortcheskaja individualnosti nossitelei i tvortsov narodnoi poesii</i>	192

OBSERVAȚII INTRODUCȚIVE LA CERCETAREA CÎNTECULUI
„PROPRIU-ZIS” *

AL. I. AMZULESCU

Prin marea diversitate tematică, prin numărul copleșitor al varianțelor și prin mulțimea — aproape inepuizabilă — a problemelor ce ridică, datorită implicațiilor de tot soiul (ca : evoluție istorică, conținut psihologic individual și social, stil regional, amestec continuu de fantăzie artistică și realitate, participare intensă și contribuție creatoare neîncetată a generațiilor, vîrstelor și sexelor), cîntecul „propriu-zis” constituie categoria folclorică cea mai „vie”, ocupînd, și în folclorul contemporan al Muscelului, ca și în celelalte părți ale țării, o poziție deosebit de activă și un rol predominant. Specie proteică a liricii, a cărei unitate iluzorie, greu de determinat, rezidă poate numai în menirea de a răspunde cît mai adecvat și fără zăbavă problemelor vieții celei de toate zilele, neîncetat actual și trecător, cîntecul ca atare este un amestec ciudat de măreție și caducitate, fiind parcă trainic ca *timpul* și efemer ca *clipa* ! Mulțimea subspeciilor în care a fost adesea categorisit (ca, spre pildă : păstoresc, de dragoste, de străinătate, de dor, jale și urît, de cătănie și război etc.) reprezintă mai degrabă tot atîtea subcategorii tematice ale înseși vieții și ale sentimentelor pe care le cuprinde și mai puțin o varietate corespunzătoare de forme artistice distincte, care, dacă s-ar și adevăra ca atare, ar putea să alcătuiască, împreună cu corespondentul tematic, efective subspecii ale cîntecului, ceea ce nu se poate afirma. Din punctul de vedere al evoluției genurilor și speciilor în folclor, cîntecul este negreșit un capăt mai nou și poate chiar un sumum al evoluției posibilităților creației artistice populare, prin orizontul său atît de larg de idei și sentimente, ca și — cel puțin uneori — prin tendința de concentrare, subtilitate și elevație a expresiei poetice. Tradiția cea mai diversă, provenind pe cele mai neașteptate căi ale memoriei colective, în procesul de continuă preluare a vechilor cuceriri ale expresiei artis-

* Din cercetarea monografică asupra folclorului din Muscel, realizată în cadrul unui colectiv de muncă din Institutul de etnografie și folclor al Academiei Republicii Socialiste România, între anii 1954—1964.

tice, se împletește intim cu inovația și „îndrăzneala” cea mai spontană, pentru a aduce în matca cîntecului cele mai disparate elemente ale creației poetice vechi și noi. De aceea cîntecul se înfățișează ca o retortă a atîtor ciudate amestecuri de alchimie a poeziei folclorice. Caracterul stufos al complexității de elemente de cea mai surprinzătoare varietate din cîntec reflectă cu plinătate însuși farmecul diversității ce se degajă din tumultul peștiș al vieții cotidiene. Ca un burete veșnic receptiv, cîntecul este, în același timp, asemenea unui barometru extrem de sensibil, cu mii de rădăcini și antene înfipte în solul și în atmosfera vieții de toate zilele, alcătuiind un bogat și nesfîrșit nuanțat itinerar poetic al masei. Caracterul contradictoriu și divers face din cîntec o mare răscruce și un nod al tuturor contradicțiilor creației populare, cîntecul fiind, prin diversele sale laturi și aspecte, în același timp : vechi și nou ; reziduu al altor genuri și specii și totuși o specie proprie și originală ; amestec tematic în aparență haotic, dar totdeauna cu o tendință dominantă care dictează organizarea structurală a desfășurării sale motivice ; expresie stilistică a unei anumite zone, legată însă prin mii de fire și elemente cu fapte și forme de aiurea ; cel mai interesant punct de încrucișare între sat și oraș, între oralitate și carte, între țaran și lăutar, între clase și straturi sociale, între generații, vîrste și sexe ; hazard și haos aparent, grevat de un anumit determinism, greu de surprins, în dinamica procesului de împletire dialectică între individual și colectiv.

O trăsătură foarte specifică a cîntecului este caracterul *intensiv* al circulației sale, urmat de răstimpuri de ciudată agonie. Ca printr-un veritabil miraj al modei, rînd pe rînd cîntecele „apar”, se impun puternic o vreme atenției generale și se retrag destul de repede în rezervorul vast al memoriei colective, pentru a reapărea, rechemate la viață în chip neașteptat, în noi combinații motivice, în alte situații și momente, cîntecul cu desăvîrșire nou fiind aproape o adevărată absurditate! Mai curînd, sub impulsul direct al unei anumite împrejurări de viață, insul „creator”, folosind totdeauna roadele moștenirii latente, procedează la o nouă combinare de elemente vechi, la care poate adăuga — cu destulă timiditate — contribuția experienței proaspete și personale, pentru a repune în circulație cîntecul *său*, care devine cu ușurință, pentru o vreme, și al altora, al cît mai multora, în măsura în care „creația” nouă corespunde cît mai adînc unui fond general uman și necesității de exprimare artistică adecvată a unei anumite atmosfere psihologice și sociale, fluctuantă și capricioasă ca ziua și ca clipa trecătoare. De aci marea eferescență a procesului „variantelor”, care se încrucișează, se împletesc rodind și se alungă neconținut din circulație, spre a da întîietate altor scorniri, socotite mai noi și mai potrivite.

Din punctul de vedere al intensității efemere cu care trăiesc și se rostogolesc curînd în uitare — mai niciodată totală —, cîntecele reproduc oarecum pe planul vieții cotidiene modul de viață al colindelor, care și ele reapar cu tărie și viază obsesiv în zilele colindatului, pentru a reintra îndată în domeniul tăcerii și al rezervei, pînă la prilejul anului viitor. (Spre deosebire de cîntec, înseși cristalizarea și relativa stabilitate a acestora se datorese tocmai circulației lor strict efemere, în zilele reluării cu prilejul colindatului, în timp ce cîntecul, avînd un mod de viață cu mult mai activ, aparținînd domeniului vieții celei de fiecare zi, este firesc

să sufere urmările neconținutei reluări și prelucrării spontane, nelimitate de rigorile circulației strîns legate de un anume „prilej“.)

Natura prin excelență caleidoscopică a cîntecului — ca de altfel în genere a liricii populare — se revelează la cea mai sumară scrutare a analizei critice de text prin procedeul comparării minuțioase a variantelor. Ca și în cazul doinei „de codru” și „de dragoste”, structura motivică aglutinantă a cîntecului este evidentă. În țesătura artistică a textelor de cîntec se pot distinge cu relativă ușurință „părțile” — mai mici sau mai mari — din care s-a alcătuit o certă variantă. Așa, spre pildă, cîntecul nr. 98 — „Cînd îmi vine mîndra-n gînd” (mg. 514 g), înregistrat de la Filofteia Oproiu (19 ani), din Nucșoara, la 19 V 1955, pe care informatoarea l-a învățat în 1952 „de la munte, de la nește fete din Slănic” :

- 1 Frunzuliță griu mărunt,
- 2 Cînd im' vine mîndra-n gînd
- 3 Mă legăn ca frunza-n crîng,
- 4 Ca luna, pe cer mergînd.
- 5 Nu știu, luna pe cer merge,
- 6 Ori mîndra la apă trece?
- 7 Foaie verde foi de nuc,
- 8 Și-am să las cu jurămint :
- 9 Cine m-o băga-n mormînt
- 10 Să facă sicriu de nuc
- 11 Și caperta de argînt,
- 12 Să mă-ngroape mai adînc,
- 13 Să nu putrezesc curînd ;
- 14 Să putrezesc la cinci ani,
- 15 Să fac voia la dușmani !

În ciuda *unității* desăvîrșite, care nu poate lăsa loc pentru nici o îndoială asupra sincerității și intensității sentimentului de dragoste puternică ce se mărturisește în acest chip, cîntecul Filofteii Oproiu și al fetelor din Slănic s-a alcătuit prin alipirea a trei „părți” care pot fi regăsite aproape aidoma, sau cu variații neesențiale, în diverse alte cîntece muscelene și de aiurea. Partea inițială (vss. 1 — 4) se află, de pildă, într-o formă puțin variată și amplificată, în miezul cîntecului nr. 99 — „Cînd mi-aduc aminte bine” (mg. 484 d), cules la 3 III 1955 de la lăutarul Gică Nițoi (55 de ani), din Bughea de Sus, care îl știe drept cîntec vechi, învățat din tinerețe de la tatăl său :

- ...*Foi' verde grlu mărunt,*
Mi-aduc aminte dă mult,
De cîte le-am petrecut
Pe fața 'cestui pămînt,
Cînd imi vine toate-n gînd,
Mă legăn ca frunza-n crîng
Și ca iarba pe pămînt !
De ce nu m-aș legăna. . .

Cîntecul nr. 138 — „Dac-ai ști tu, măi bădiță” (fg. 8806 b), cules la 27 VIII 1940 de la I. Măndoiu (30 ani), din Boteni, pe care informatorul îl știe „din sat”, se încheie în chip asemănător :

...Foaie verde bob năut,
Cînd îmi vine toate-n gînd,
 Pe cite le-am petrecut
 Și pe cite le-am iubit,
Mă legăn ca frunza-n vînt
 Și ca iarba pe pămînt!

Deși într-o formulare cu mult mai apropiată în cele două cazuri citate, în care se exprimă sinteza experienței unei vieți, acestea nu se îndepărtează atît de mult pentru a nu se mai putea recunoaște asemănarea cu începutul cîntecului Filofteii Oproiu, „variat” spre a răspunde unei alte necesități expresive, sentimentului coplesitor al dragostei.

În continuare, versurile 5 — 6 :

Nu știu, luna pe cer merge,
 Ori mîndra la apă trece,

care se află aproape aidoma și în culegerile lui Eminescu¹, în colecția lui G. Dem. Teodorescu² — și, desigur, în nenumărate alte cazuri —, se regăsesc în alte cîntece muscelene ca, spre pildă, în partea mediană a cîntecului nr. 148 — „De-ar fi mîndra unde-i luna” (i. 19 567), cules la 12 XI 1958 de la Maria Aldoiu (52 ani), din Boteni, care îl știe din tinerețe, în acest context :

...Foaie verde griu mărunt,
 De amurezat ce sint
 Nu văd iarba pe pămînt,
 Nici luna, pe cer mergînd ;
Nu știu, luna pe cer merge,
Sau mîndra la apă-mi trece !
 Ia vezi, doamne, ce-am făcut. . .

După cum, și în partea de mijloc a cîntecului nr. 196 — „Dragu tații băiețaș” (fg. 8717 a), cules la 27 VII 1940 de la Floarea Pîtea (56 ani), din Dragoslave, învățat de informatoare de la fete, pe muntele Căpitanu din vecinătatea satului, se află versurile :

...Verde foaie bob năut,
 De amurezat ce sint
 Nu văd iarba pe pămînt,
 Nici luna, pă cer mergînd ;
Nu știu, luna pă cer merge,
Ori mîndra la apă-mi trece. . .

¹ Cf. M. Eminescu, *Opere*, VI, *Literatura populară*, București, Edit. Acad. R.P.R., 1963, p. 166 (nr. 105) și 192 (nr. 150).

² Cf. G. Dem. Teodorescu, *Poesii populare române*, București, 1885, p. 319.

Partea finală a cîntecului Filofteii Oproiu (vss. 7 — 15) se află și ea în înnumărate alte combinații, în poziție inițială, mediană sau finală, în cadrul altor cîntece³.

Analiza atentă a oricărui text de cîntec poate descoperi, în chip asemănător, alcătuirea aglutinantă din diverse părți care circulă în cele mai diferite contexte. Este esențial de reținut în ce privește analiza structurală a textelor de cîntec că, cercetînd un cît mai mare număr de „varianțe”, se poate constata că în țesătura caleidoscopică a fiecărei noi unități de combinare se pot distinge, în funcție de extensiunea textului cules, părți de întindere diferită, ce pot fi definite drept *episoade, motive și elemente motivice*, care pot fi oricînd desprinse și inserate în noi combinații.

Așa, spre pildă, cîntecul mg. 1738 h :

A	I	1	1 Frunzuliță bob areu,	
			2 De-ai ști, maică, traiu meu	
	2	3	3 N-ai mai dormi noaptea greu,	
			4 Te-ai scula la miezu nopții	
	II	4	5 Și mi-ai ruga ceasu morții :	
			3	6 Să moară fetele toate
				7 Care sînt înstrăinate,
	4	8	8 Să moară, doamne, ș-a mea,	
			9 Că e streină și ea !	
	III	5	10	10 Streina maichii, streină,
				11 Ca garoafa din grădină,
		6	12	12 Da' nici aia nu-i streină,
				13 C-are vîrf și rădăcină
				14 Și pămînt pe lingă ea,
	7	15	15 Dar io n-am pe nimenea !	
IV			8	16 Rău e, doamne, prin streini,
	17 Ca desculț prin mărăcini ;			
	9	18		18 Prin mărăcini tot te-ncalți,
19 Da-n streini, n-ai ce să faci,				
B	V	10	20 Că streinu e strein :	
			21 De i-ai face apa vin,	
	11	22	22 Tot nu-i faci voia deplin ;	
			23 De i-ai face apa bere,	
			24 Tot nu-i faci a lui plăcere !	

Se pot distinge aici 2 episoade lirice, alcătuite din 5 motive, fiecare motiv fiind constituit din cîte 2 — 3 elemente motivice. Se vede deslușit cum elementul motivic se înfățișează de obicei ca o parte a unui paralelism. El reprezintă cea mai mică unitate poetică lirică (fiind de fapt o parte a frazei poetice mai ample), a cărei indivizibilitate — care nu este totuși de neînfrînt, prin posibilitatea variației — este asigurată prin omofonia

³ Cf. nr. 23 (*Am să las cu jurămînt*) — în poziție inițială ; nr. 53 (*Bate vîntu vîrfurile* — i. 14673), nr. 108 (*Cît e muntele de-nalt* — i. 15976) și nr. 210 (*Eu le-am spus ochilor miei* — mg. 418 k) — în poziție finală. (Vezi și G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 286 — în poziție finală.) Lista e departe de a fi completă, acesta fiind unul dintre motivele cele mai răspîndite.

periodică a rimei. Oricare din aceste părți ale cîntecului, de la elementul motivic pînă la episodul ca atare, se poate desprinde pentru a se regăsi — identic sau variat — în alt context. Este firesc ca cea mai mare mobilitate și în același timp cea mai stabilă cristalizare a enunțului să aparțină elementului motivic inițial (din fiecare motiv), care, avînd un înțeles de sine stătător, se poate mai ușor lipsi de dezvoltarea cuprinsă în elementul subsecvent, pentru a-și găsi alte rezolvări, în cadrul altor posibilități de combinare. Așa, spre pildă, elementul motivic inițial

De-ai ști, maică, traiu meu
N-ai mai dormi noaptea greu,

se află aidoma reluat a. mg. 2458 o, dar cu continuarea :

Ș-ai dormi mai ușurel,
Cu mîna pe zăvorel !

Același element motivic apare însă variat și continuat, prin dezvoltarea unui element motivic diferit, pentru a corespunde altei situații afective, la începutul cîntecului nr. 146 (mg. 897 d) :

I	1	{	Și-am zls verde bob dudău,
			De-ai ști, <i>mîndro chinul meu</i>
	2	{	Te-ai scula <i>noaptea, pe lundă,</i>
			Și-ai umbla <i>pe drum, nebună !</i>

Întreg motivul al III-lea, cu variații neesențiale, este folosit drept parte introductivă la cîntecul nr. 475 (mg. 431 s) :

I	1	{	Streină, maică, străină,
			Ca garoafa din grădină,
	2	{	Da' nici aia nu-i străină,
			C-are <i>foi</i> și rădăcină
	3	{	Și pămînt pe lîngă ea,
			Dar io n-am pe nimenea, Și mai are rămurele. . .

Același motiv reapare, în poziție mediană, cel puțin la cîntecele nr. 324 — „Mai am o zi și mă duc” (mg. 1739 d) și nr. 449 — „Rău e, doamne, prin streini” (mg. 428 d).

Sau elementul motivic inițial 8 :

Rău e, doamne, prin streini,
Ca desculț prin mărăcini,

poate fi regăsit ca element motivic dependent a. i. 15790 (— „Bate vîntu vîrfurile”) :

{	Strunguraș bătut de piatră,
	Rău e, doamne, fără tată,
	Rău e, doamne, prin străini,
	Ca desculț prin mărăcini. . .

În schimb, elementul motivic secundar 11 :

De i-ai face apa bere,
Tot nu-i faci a lui plăcere,

poate lipsi din dezvoltarea și continuarea ideii cuprinse în elementul motivic precedent (ca la cîntecul nr. 53 — „Bate vîntu vîrfurile” — mg. 2421 a, strofa a 4-a), dar este mai greu să se poată desprinde pentru a circula independent, deși nu este cu totul exclus să poată fi și el folosit într-un alt context.

Sînt vrednice de menționat unele mărturii exprese ale informatorilor înșiși, care, în felul lor simplu, se dovedesc conștienți de posibilitatea și necesitatea utilizării procedului aglutinării de elemente motivice adunate de pretutindeni pentru alcătuirea cîntecelor lor. „Nu-ș' cum le lega babele, ăla de-ăla. . . Ținea mult. Le lega cum ie viața omului !” — afirmă, confuz dar semnificativ, spre pildă, inf. Maria Șerban (40 ani), din Nucșoara, în legătură cu varianta sa la cîntecul „Ce folos c-oi trăi mult”⁴. „Acu', dacă mă-ntrebați, nu le mai știu să le spui la fel, le mai sār; care-ați scris, ați scris, care nu... Așa, ca să-l îndogățez (= să-l adaug), po' să-l duc io pînă-n sară, să cînt toată zîua !” — observă inf. Anica Anghel (38 ani), din Jugur, în încheierea variantei sale la cîntecul despre „Copilul străin”, improvizat, cum se vede, din diverse elemente motivice „de străinătate”⁵. Străduindu-se să fie cît mai concret în depozițiile cu privire la modul de alcătuire a variantei sale la cîntecul „Cînd mi-aduc aminte plîng”, inf. P. Chelu (27 ani), din Slatina, declară deslușit : „L-am auzit și pă la Beppi (unchiul inf.), și pă la mama, și la patronul meu, la Cîmpulung. Am legat ce știam de la mama cu ce-am auzit de la iei, și-am făcut cîntecu ăsta !”⁶. Sau : „Ce nu ie frumos, nu mai zic, nu-l cînt. Mai sa'i d-acolea, mai pui și io vorbe !” — mărturisește inf. Ileana N. Pătru (20 ani), din Jugur⁷, arătînd temeierile psihologice și considerentul estetic, de „gust” personal, care împing la adoptarea unei atitudini active în receptarea și transformarea „creatoare” de variante. În sfîrșit : „Așa, l-am mai cîntat pentru mine, în casă. Puneam fel dă fel dă vorbe, să să potrivească !” — declară și inf. Ecaterina Fulga (54 ani), din Slatina, în legătură cu varianta sa la cîntecul „Doru neichii un' să pune”⁸, mărturisind astfel că procedeu aglutinării „creatoare” de variante nu se face lipsit de noimă, de vreme ce informatoarea se dovedește conștientă că pune, fel dă fel dă vorbe, dar să să potrivească !”.

Numeroase alte mărturii și observații asemănătoare, ale informatorilor, se pot adăuga la cele de mai sus, ca, spre pildă, următoarele : „Dacă mai vrei (dacă simți nevoia), mai pui vorbe”⁹ ; „mai adăuga care, ce-i plăcea”¹⁰ ; „mai pun și ieu cuvinte în cîntec, cînd îmi vin, de să potrivește, după

⁴ Cf. nr. 69 (*Ce folos c-oi trăi mult*, mg. 517 l).

⁵ Cf. nr. 53 (*Bate vîntu vîrfurile*, mg. 420 a).

⁶ Cf. nr. 100 (*Cînd mi-aduc aminte, plîng*, i. 15908).

⁷ Cf. nr. 91 (*Cîne trece pe potecă*, mg. 2528 I f).

⁸ Cf. nr. 184 (*Doru neichii un' să pune*, i. 15967).

⁹ Cf. nr. 352 (*Măi băiețe, băiețele*, mg. 529 c).

¹⁰ Cf. nr. 342 (*Mă dusei să dorm sub punte*, i. 17637).

nimereală”¹¹; „ăsta-i cîntec dă mine alcătuit (din diverse elemente)”¹²; „ăsta-i din două cîntece, s-a alăturat, unu ie din *Maică, norocelu meu și Cine vrea să-mi creadă mie*. Lăutarii îl cîntă cu alte cuvinte, același viers !”¹³.

Nu se poate stăruii mai pe larg aici asupra acestui aspect esențial al procesului de structurare și nesfîrșită restructurarea a variantelor. Cele sumar arătate sînt însă de ajuns pentru a sublinia tehnica procedului aglutinării de elemente, în zdrobitoare majoritate prefabricate, pentru alcătuirea diverselor variante ale cîntecului liric. Procesul de creație al cîntecului liric presupune astfel în esență variația combinării de elemente motivice, motive și episoade lirice date, la care se adaugă posibilitatea unor modificări, mai mult sau mai puțin esențiale, ale înseși elementelor motivice, ca și posibilitatea de a insera, între elementele tradiționale, unele oricît de modeste elemente motivice cu totul noi și originale, ca produs artistic spontan, propriu experienței insului purtător și neîncetat creator de cîntec. Rezultă astfel că nu tot, absolut tot ce intră într-o nouă combinație este totdeauna prefabricat, căci aceasta ar limita posibilitățile de dezvoltare a liricii la folosirea unui cerc, oricît de larg, de elemente strict tradiționale, ceea ce nu se poate susține. Pe de altă parte, însăși întinderea diferitelor variante nu presupune totdeauna obligatoriu combinarea de cît mai numeroase elemente motivice, motive și episoade. Se poate totuși afirma că, în timp ce „stilul” cîntecelor din Transilvania se caracterizează mai cu seamă prin tendința de concentrare și limitare a combinației motivice ca atare, numeroase fiind cazurile în care cîntecul ardelean se poate alcătui dintr-un singur motiv, cu sau fără dezvoltarea eventualelor sale paralelisme, caracteristic pentru cîntecul din Oltenia și Muntenia — și deci și pentru cel din Muscel — este tocmai stilul oarecum discursiv, cu caracter adeseori lirico-narativ, cîntecele muscelene, spre pildă, extinzîndu-se adesea în combinații cît mai ample de elemente motivice, motive și episoade lirice. Nu putem spune în ce măsură se poate susține caracterul „mediteranean” al acestei discursivități, la care se referă un cercetător ca Alexandrina Istrătescu, reluînd unele considerații comparatiste mai vechi ale lui O. Densusianu, dar trebuie negreșit amintit că, cercetînd lirica din zona învecinată a Argeșului, Al. Istrătescu enunță unele observații care sînt întru totul valabile și pentru cîntecul muscelan : „În Argeș sînt extrem de rare cîntecele scurte. . . — bogăția lirică a regiunii o formează cîntecul înșirîndu-se în multe versuri”. Și : „De multe ori lirica argeșeană ofere un aspect de diluare ce vădește o accentuată preferință pentru desfășurarea narativă”¹⁴.

Foarte interesantă de relevat, în această privință, este observația inf. P. Chelu (27 ani), din Slatina, care, în legătură cu varianta sa al cîntecul „Ieși, mindruțo, la porțiță”, afirmă spontan : „Nouă ne place cîntecele lungi, nu așa scurte !. . . ”¹⁵.

¹¹ Cf. nr. 341 (*Mă dusei să dorm pe luncă*, i. 16093).

¹² Cf. nr. 290 (*La casa cu trestioară*, fg. 8716 b).

¹³ Cf. nr. 86 (*Cine-o vrea să-mi creadă mie*, i. 17463).

¹⁴ Cf. Al. Istrătescu, *Lirica populară din Argeș*, în „Grai și suflet”, VI (1933—1934), p. 13, 19, 38.

¹⁵ Cf. nr. 267 (*Ieși, mindruțo, la porțiță*, mg. 521 a II).

Procedeul structurării variantelor prin combinarea cît mai cuprinzătoare de elemente motivice, motive și episoade lirice desprinse de aiurea, caracteristic pentru folclorul Munteniei și deci și al Muscelului, face ca în cursul evoluției variantelor și în genere al cîntecului ca atare unele elemente motivice și motive să dobîndească o anumită preponderență instalîndu-se în fruntea unor asemenea alcătuirii. Aceasta ajunge să determine chiar „titlul” unor cîntece, de vreme ce informatorul denumește cu primul vers întreg cîntecul său, iar culegătorul este silit să chestioneze pe informator la întocmirea „repertoriului” acestuia, întrebîndu-l, spre pildă, dacă știe cîntecul „Cînd îmi vine mîndra-n gînd” sau „De-ai ști, maică, traiul meu”. Niciodată nu se va cunoaște însă care anume este „varianta” concretă a unui anume cîntăreț decît după ce, lăsînd să se desfășoare propria „combinație” motivică a insului, vom putea cunoaște modul concret în care s-a regrupat aceasta.

Din cunoașterea modului în care se alcătuiesc, prin procedeul aglutinării motivice, cîntecele din această parte a țării, decurg importante consecințe, spre pildă în problema legăturii — sau a lipsei de legătură strînsă — între textul poetic și melodie. Se înțelege de la sine că, motivul inițial — care și intitulează „cîntecul” — fiind cîntat pe o anumită melodie, această melodie se aplică în chip firesc și pentru cîntarea în continuare a celorlalte „motive” din care se alcătuieste varianta respectivă. Așa se face că despre proprietatea unei relativ mai strînse legături între un anumit text și o anumită melodie se poate vorbi limitat numai la nivelul formulilor inițiale. În toate celelalte cazuri, „legătura” între textul poetic și o anumită melodie ar părea să fie cu totul de domeniul accidentalului, principal orice text poetic putînd fi aplicat la orice melodie. Singura limitare — care poate pleda pentru restrîngerea acestei libertăți, la prima vedere evasi-absolută — derivă din faptul că, însăși aglutinarea motivelor poetice fiind dominată de necesitatea tendinței de conturare a unei anumite tematici și tonalități afective (cîntec de înstrăinare, de cătănie, de păstorie), se poate presupune o anumită polarizare latentă, proprie unei anumite tematici poetice, în jurul unei anumite sfere melodice. În acest sens ar fi absurd să putem întîlni, spre pildă, motivica cîntecelor de străinătate asociată cu melodii care exprimă exuberanță și veselie! Așadar, în ciuda aparente totale lipse de legătură între text, care poate circula fărîmițat și se poate alcătui din mereu alte elemente, și melodie, libertatea aglutinării este totuși limitată și determinată în posibilitatea asocierii melodice de atmosfera și tonalitatea predominantă a unei anumite tematici, care constituie simburile expresiv al alcătuirii cîntecului liric aglutinant.

S-ar putea cita, în această privință, o seamă de mărturii ale informatorilor, care confirmă considerațiile teoretice de mai sus : „Cîntecele astea «de inimă» merg pã același vîers. Le cînt și unul după altul, că să potrivește la vorbe” — declară inf. Maria Panait (26 ani), din Secături, în legătură cu varianta sa la cîntecul „Sărmană inima mea”¹⁶. Inf. Maria Nacea (20 ani), din Corbi, afirmă următoarele în legătură cu varianta ei la „Mîndra mea, sprîncene multe” : „Cuvintele le am adunate, nu le știu

¹⁶ Cf. nr. 464 (*Sărmană inima mea*, i. 15833).

bine! Le-am auzit și ieu o dată cîteva, celelalte le-am auzit altfel, pe altă melodie. Am adăugat cuvintele de la *Frunzulică bob năut* (în continuare), că i-am pierdut melodia la cuvintele astea, și atunci le-am trecut aci, că să potrivea. Să mai întîmplă să să piardă o melodie; n-o cînți mai multă vreme, și-o uîți. Cîntecele, mi le-aduc aminte după cuvinte, și dacă nu-i mai știu glasul, pui și ieu de care știu! Să întîmplă să-mi aduc aminte și după vîers, da' mai mult după cuvinte!"¹⁷. În sfîrșit, lăutarul C. Matei (51 ani), din Nucșoara, observă și el următoarele: „Nu știu care ie mai vechi cîntec: ori *Inimioară*, *inimioară*, ori *Mugur*, *mugurel*; p-amîndouă le-am pomenit așa, cu același vîers. Să mai întîmplă să să bage cuvintele de la amîndouă într-unul singur, fi'ndcă să lovește vîersu!"¹⁸.

Procedeeul, foarte obișnuit, al schimbării melodiilor este atestat de numeroase alte mărturii ale informatorilor, ca spre pildă: inf. Maria Moldoveanu (71 ani), din Nucșoara, declară despre varianta sa la „Cine n-are dor pe lume”: „I-am pus io o melodie care să potrivea, tot așa duioasă, că o uitasem melodia lui adăvărata!”¹⁹. Sau: „Mi-a plăcut melodia, și-apoi am loat de la alt cîntec și i-am pus vorbe!” — zice Maria Vîleu (16 ani), din Malu cu Flori²⁰. Sau, în diverse alte cazuri: „Știu vorbele dintr-o parte, și vîersul dintr-altă parte. Vorbele astea au altă melodie, care mie nu mi-a plăcut. Melodia asta cu *Dorul cînd m-ajunge* (refren) n-avea vorbe, și le-am combinat ieu!”²¹. „Am luat de la o placă melodia și p-ormă vorbii le-am auzit cîntînd așa, pîn popor, nici nu știu și ieu de unde. Îl cînta femeile pe la nunți”²². „Iera tot cîntecu ăsta, cu alt ghiers, cu altă melodie. Mai nainte-l cînta soru-mea, Vasilica, ieram mai mică io. Nu-l mai țin minte bine vghiersu, dă' nu-l mai cîntăm noi așa, nu ne mai place, ne place mai bine vghiersu ăsta, nou!”²³. „Ăsta ie singur de mine făcut. L-am făcut acuma, după ce m-am măritat, tot legănînd la copii. Îl mai cînt acu' la lucru, oriunde. Vîersu ieste luat de la cîntecu *Du-mă, doamne, du-mă iară*”²⁴. „Așa, din auzit îl știu; de-aici, dă colea, am adunat și ieu și le-am cîntat!”. Și: „Acuma mai sunt niște strofe (versuri, motive poetice) care să potrivească la cîntecu ăsta. Ieu le-am auzit pe altă melodie!”²⁵ etc.

Din cele arătate mai sus, din însăși bogăția materialului muscelean cules și transcris comparativ, ca și din cele în genere cunoscute despre cîntecul propriu-zis, rezultă o largă sferă de probleme. Expunerea unor date și observații privitoare la „biologia” cîntecului deschide unele perspective interesante pentru însăși cercetarea critică comparativă a poeziei cîntecului muscelean.

¹⁷ Cf. nr. 371 (*Mîndra mea, sprincene multe*, i. 14817).

¹⁸ Cf. nr. 378 (*Mugur, mugurel*, i. 15779).

¹⁹ Cf. nr. 85 (*Cine n-are dor pe lume*, i. 15740).

²⁰ Cf. nr. 223 (*Făi, fetișo cu ilic*, mg. 1737 t).

²¹ Cf. nr. 290 (*La casa cu trestioară*, i. 15931).

²² Cf. nr. 346 (*Mă-ntrăabă cine mă vede*, i. 14638).

²³ Cf. nr. 350 (*Mă suii pe dealu Cernii*, mg. 1738 c).

²⁴ Cf. nr. 328 (*Maică, măculița mea*, i. 16053).

²⁵ Cf. nr. 53 (*Bate vîntu vîrfulile*, i. 14903 și 15790).

OBSERVATIONS INTRODUCTIVES AU SUJET DE LA CHANSON « PROPREMENT DITE »

L'article est un fragment d'une monographie folklorique zonale (œuvre collective, inédite) réalisée à la suite des recherches effectuées entre 1954 — 1964 dans la partie centrale de la région sous-carpatique (Carpathes Méridionales) — la zone de Moustchel (Valachie).

L'auteur débute par des considérations générales concernant certaines particularités de cette espèce du genre lyrique (la chanson « proprement dite ») : la grande diversité des thèmes poétiques, l'infinité des variantes ; car la chanson « proprement dite » est, aujourd'hui même, la plus « vive » et active catégorie du folklore roumain — en Moustchel comme généralement en Roumanie. C'est le chant quotidien, mélange incessant de grandeur et de caducité. Tradition et innovation s'y mêlent d'une façon inextricable pour réaliser ce riche, infiniment nuancé itinéraire poétique des masses populaires. C'est comme un carrefour et un nœud de toutes les contradictions de la création populaire, le chant étant à la fois ancien et nouveau, résidu d'autres genres et espèces — et pourtant espèce propre et originale ; expression stylistique d'une certaine zone — non-obstant enlacée par mille liaisons au folklore d'ailleurs ; le plus intéressant point de contact et de croisement entre village et ville, oralité et livre, paysan et ménétrier, entre classes et couches sociales, entre générations, âges et sexes ; hasard et chaos apparent, qui n'est pourtant pas en dehors du déterminisme — parfois tellement difficile à surprendre — dans la dynamique toute particulière du processus d'entrelacement dialectique entre individuel et collectif, vie réelle et art populaire.

Un trait absolument particulier du chant « proprement dit », c'est le caractère *intensif* de sa circulation, avec certains délais de curieuse agonie. Comme par un véritable mirage de la mode, les chansons « apparaissent », s'imposent à l'attention presque générale, mais se réfugient bientôt dans le vaste réservoir de la mémoire collective, pour reparaitre, d'une manière inattendue, en d'autres situations et moments, le chant populaire absolument nouveau étant presque une contradiction dans les termes. Plutôt, sous l'influence de mainte circonstance de la vie, l'individu « créateur », utilisant toujours les fruits d'un héritage latent, s'engage dans de nouvelles *combinaisons* d'anciens « éléments » poétiques, auxquels il peut ajouter — assez timidement — la contribution de sa propre expérience, toute fraîche, pour remettre dans le circuit folklorique son chant, qui devient — parfois facilement — propriété collective, plus ou moins « populaire » et quasi-généralisée dans la mesure où cette « nouvelle » création correspond mieux à un fond généralement humain et à la nécessité d'expression artistique adéquate d'une certaine atmosphère psychologique et sociale, fluctuante et capricieuse comme le jour et comme le moment, qui s'enfuient sans arrêt. C'est là l'explication de la grande effervescence du processus des « variantes » qui s'entrecroisent, se mêlent, se chassent incessamment hors du circuit folklorique, pour faire place à de nouvelles « inventions » (plutôt nouvelles combinaisons d'anciens motifs), considérées comme de nouveaux

chants. C'est à la fois l'explication plausible de la nature par excellence kaléidoscopique du chant « proprement dit » — comme d'ailleurs de toute poésie lyrique populaire.

En effet, la plus sommaire analyse critique des textes, par la comparaison des « variantes », atteste sans difficulté l'évidente structure agglutinante des motifs de la chanson. La structure artistique des « textes » des chants nous oblige à distinguer, plus ou moins facilement, les « morceaux », plus ou moins amples, qui composent une certaine variante et qui peuvent être retrouvés en diverses autres combinaisons et positions (initiales — médianes — finales), en composant non seulement d'autres variantes, mais des chants tout à fait différents. En analysant un certain nombre de « variantes », on pourra toujours constater dans la structure kaléidoscopique de chaque nouvelle unité de combinaison des parties d'une extension variable qui peuvent être délimitées et définies comme *épisodes*, *motifs* et *éléments motivaux*, toujours susceptibles d'être détachés et insérés en d'autres combinaisons — aussi bien « variantes » que chansons tout à fait différentes. D'ailleurs ce sont le nombre et la récurrence des éléments semblables qui font que deux ou plusieurs variantes soient plus ou moins approchées ou éloignées.

L'*élément motivax* est le plus souvent la partie d'un certain « parallélisme ». C'est la moindre unité poétique lyrique détachable d'un contexte (d'ailleurs ce n'est que la partie d'une phrase poétique plus large). Son indivisibilité — qui n'est point tout à fait invincible, étant données les possibilités presque illimitées de la variation folklorique — est marquée et soulignée (jusqu'à un certain point assurée) par l'homophonie périodique de la rime.

Le *motif* contient deux ou plusieurs « éléments », strictement reliés par l'unité immédiate de l'idée et de la phrase poétique.

L'*épisode* est l'unité associative de deux ou plusieurs motifs, unité de sens assez large pour développer et presque épuiser une idée poétique beaucoup mieux et minutieusement disséquée.

Chacune de ces divisions d'une chanson, depuis l'élément motivax jusqu'à l'épisode, peut être disloquée pour être insérée et retrouvée — parfois sans la moindre retouche — en d'autres contextes. La plus grande mobilité de même que la plus ferme cristallisation appartiennent sans doute à l'élément motivax initial (de chaque motif) qui, doué d'un sens jusqu'à un certain point indépendant, est plus facilement susceptible de se passer du développement compris dans l'élément subséquent (le plus souvent la continuation d'un parallélisme) pour réclamer et trouver d'autres suites et solutions au milieu d'autres possibilités de combinaison.

Après certains exemples d'analyse à l'appui des observations théoriquement énoncées ci-dessus, l'article insiste sur le commentaire utilisant la richesse des aveux obtenus de la part des interprètes mêmes, qui affirment — au cours de l'interrogatoire et des informations recueillies en même temps que les chants — dans leur manière simple et naturelle, la conscience assez claire du procédé de la « liaison » des éléments glanés souvent d'ailleurs pour réaliser leurs variantes ou *leurs chants*, considérés tout à fait propres et originaux.

ANALIZA SEMANTICĂ A POEZIEI FOLCLORICE

SANDA GOLOPENȚIA-ERETESCU

Dacă admitem teoria recent formulată de J. Katz și Paul M. Postal¹, componentul semantic al descrierii lingvistice constă dintr-un *dictionar* și un număr finit de *reguli de proiecție* [projection rules]. Fiecare cuvânt din dictionar are una sau mai multe *interpretări*² [reading], o interpretare echivalând cu o secvență de : 1) mărci sintactice [syntactic markers], 2) mărci semantice [semantic markers], 3) o trăsătură distinctivă opțională [distinguisher] și 4) o restricție selectivă [selection restriction].

Mărcile sintactice ale unui cuvânt A precizează partea de vorbire³ în care se încadrează cuvântul : nume, verb etc. Mărcile semantice sînt constituite de trăsături semantice generale, regășibile într-un număr mare de interpretări : (animat), (masculin), (proces) etc. Trăsăturile distinctive⁴ corespund unor trăsături semantice rare, izolate în sistem, iar restricțiile selective furnizează condițiile pe care trebuie să le îndeplinească interpretarea unui cuvînt B pentru ca să fie posibilă asocierea semantică A + B (*amalgamarea*) într-o *interpretare derivată* [derived reading]. Exemplu : restricția selectivă a interpretării cuvîntului *tîmplar* exclude posibilitatea asocierii cu un cuvînt a cărui interpretare conține trăsătura semantică (culoare) și de aceea amalgamarea **tîmplar* + *verde* nu se produce (în vorbirea obișnuită cel puțin).

Aplicarea regulilor de proiecție asigură amalgamarea într-o interpretare derivată a cîte două interpretări de fiecare dată și presupune cu necesitate existența unor relații sintactice între termenii amalgamați. Exemplu : în *copilul prietenei mele* nu este admisă amalgamarea **copilul* + *mele*, ci numai *prietenei* + *mele* și *copilul* + rezultatul acestei amal-

¹ Jerrold J. Katz și Paul M. Postal, *An Integrated Theory of Linguistic Descriptions*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1964, XI + 178 p.

² Pe parcursul lucrării am încercat să folosim cuvîntul *interpretare* numai în această accepție tehnică.

³ În gramatica transformațională, morfologia și sintaxa reprezintă un component unic.

⁴ Folosim termenul de *trăsături distinctive* exclusiv în această accepție.

gamări. Ordinea în care se aplică regulile de proiecție este de asemenea determinată sintactic: de la constituent de rang inferior (grup nominal, grup verbal) la constituent de rang superior (propoziție). Rezultatul amalgamării este o interpretare derivată în care trăsăturile semantice comune celor doi termeni sint menționate o singură dată, numărul trăsăturilor distinctive crește, iar mărcilor sintactice și restricțiilor selective li se adaugă elemente determinate de noul statut sintactic al interpretării derivate⁵.

Teoria transformațională a componentului semantic schițată mai sus prezintă pentru cercetarea poetică avantaje pe care considerăm util să le supunem discuției:

1. *Reduce inventarul de elemente* cu care se operează în analiză, acesta nemaifiind constituit de totalitatea cuvintelor din vocabularul poetic, ci de un număr relativ redus de trăsături semantice (generale sau distinctive). În lumina acestei concepții, cuvântul nu mai reprezintă o *unitate minimală*, ci o *structură*, iar analiza mult discutată a câmpurilor semantice preferate de un autor se reduce la detectarea trăsăturilor semantice larg distribuite în vocabularul acestuia, devenind riguros controlabilă la nivelul interpretării fiecărui cuvânt.

2. *Lărgeste sfera analizei*, introducând în discuție nu numai cuvintele ca *structuri* semantice discrete, ci și cuvintele ca *termeni*, fuzionând prin amalgamare în sintagme, propoziții, fraze (structuri semantice de rang superior).

3. Introduce în *definirea inovației poetice* la nivel semantic, alături de criteriile statistice (cuvinte preferate — cuvinte temă, cuvinte cheie; structurarea vocabularului — concentrare, dispersie; trăsături semantice preferate), criterii interne. Dacă avem în vedere conceptul de restricție selectivă, observația lui Ivan Fonagy potrivit căreia, „printr-o amnezie bruscă și voluntară”⁶, „poetul respinge termenul just, cel pe care i-l propune tradiția, care exista înaintea propriei sale experiențe și care tocmai din această cauză este, subiectiv, cel mai inadecvat”⁷ poate fi extinsă. Poetul respinge nu numai unitățile, și ci asocierile semantice tradiționale, în vorbirea neutră obligatorii, substituindu-le alăturări de termeni a căror amalgamare provoacă surpriză și tensiune tocmai fiindcă au fost încălcate restricțiile de selecție, am putea spune de „acord” semantic. În raport cu vorbirea obișnuită, poezia apare deci ca un context special în care se neutralizează o serie de restricții selective, fără ca aceasta să afecteze procesul de amalgamare. Rămân de precizat limitele în care se produce neutralizarea, ce restricții selective rezistă chiar în condițiile de aparentă libertate pe care le oferă la acest nivel poezia, în sfârșit în ce condiții prin încălcarea unor asemenea restricții se obține poezie și nu o succesiune fără sens. Încălcarea sau modificarea restricțiilor selective este de natură să explice și procesul prin care poezia conferă cuvântului *conotații* cu totul diferite de sensul lui de dicționar (*denotație*). În drumul

⁵ Acest aspect nu este menționat în lucrarea citată.

⁶ Ivan Fonagy, *Le langage poétique: forme et fonction*, în „Diogenes”, 51, 1965, p. 96.

⁷ *Ibidem*.

de la denotație la conotație, interpretarea cuvîntului [reading] este „reierarhizată”, trăsăturile semantice distinctive fiind deplasate în sfera trăsăturilor semantice generale și trecînd pe locul întîi în structura semantică a cuvîntului respectiv.

4. Introducerea în discuție a ideii de structură (schemă) semantică permite *abordarea paralelă a abaterilor poetice* la nivel fonologic (unități — foneme preferate; structuri — scheme fonemice, rimă, aliteratie, asonanță), morfologic-sintactic (unități — părți de vorbire, categorii gramaticale preferate; structuri — paralelism sintactic, dislocări etc.), semantic (unități — trăsături semantice preferate; structuri — scheme de încălcare a restricțiilor selective, personificare, hiperbolă etc.). Analiza semantică se transformă astfel în premisă a unei definiri riguroase, consecvente și unitare a tropilor.

5. Sugerează posibilitatea degajării — pornind de la unități și structuri — a *sistemului semantic individual al unui autor* (eventual a sistemului semantic al poeziei în general) pe care ca cititori îl percepem într-o sinteză atît de vie la un mare poet, dar îl formulăm atît de fragmentar, prin liste sau prin observații disparate, ca poeticieni.



Lucrarea de față are un caracter ilustrativ. Ne limităm la prezentarea cîtorva observații pe care ni le-au sugerat lectura unui material folcloric compus din colinde și balade⁸ și familiarizarea cu cercetările actuale de semantică transformațională. Considerăm că ne-am atins scopul dacă, pe această cale, cu limite de care sîntem conștienți, aplicînd mai de grabă concepția decît tehnica unei metode ea însăși în curs de perfectare, a) putem adînci observații anterioare, b) putem sesiza aspecte semantice pînă acum necercetate ale baladelor și colindelor laice. Valabilitatea generală, în afara speciilor pe care s-a efectuat sondajul de față, a observațiilor formulate sau a concluziilor degajate pe marginea lor rămîne de verificat.



A. Dacă actul lingvistic, și cu atît mai mult cel poetic, presupune un proces anterior de selecție, de opțiune între mai multe „soluții”, ceea ce ni se pare de la bun început a caracteriza textele analizate este tocmai imposibilitatea (accentuată în balade) de a prefera un cuvînt altuia, de a renunța la vreuna din alternativele lexicale. Cuvinte, sintagme, propoziții, substantive, verbe, adjective, adverbe apar cu regularitate în două sau trei variante sinonimice alăturate în cuprinsul aceluiași vers sau în cadrul a două rime împerecheate, mai rar încrucișate. Exemplu : *Și mînca și ospdta* (II 506), *Gălbenet/C ă d o b î n d e ș t e,* / *Cu bănet/S e - m b o g ă ț e ș t e,* / *Mulți dușmani a g o n i s e ș t e* / (II 104), *Frumoase, / Arătoase* (C 87), *Tot din piatră-n piatră / Și din stană-n stană* (C 105), *Dar turcii stăteau, / Nici nu*

⁸ *La tuncile soarelui. Antologie a colindelor laice*, ediție îngrijită și prefațată de M. Brătulescu, București, 1964, XXIII + 315 p. (sigla C urmată de numărul paginii) și *Balade populare românești*, ediție îngrijită și prefațată de Al. I. Amzulescu, București, 1964, vol. II, 512 p. (sigla II urmată de numărul paginii).

mulțămăeau, /C u v î n t nu rosteau, /V o r b ă nu scoteau, /C i - m i încremeneau (II 204). Deseori reluarea prin repetiție precedă reluarea prin sinonim cu consecințe ritmice: *Toată lumea a cătat, /A cătat ș-a ispitit* (II 137), *Vezi că turcii mă căznesc, /Mă căznesc mă chinuiesc* (II 109), *Să nu te ducem stricat, /Vezi, stricat și vătămăt* (II 322), *În pivnița mititică, /Miti-tică și pitică* (II 114) etc. Exemplele citate evidențiază de la bun început că fenomenul nu se reduce, așa cum îl prezintă unii cercetători⁹, la repetarea prin sinonim a rimei; se reiau și cuvinte care nu sînt în rimă. Explicația pe care implică o sugerează o asemenea restrîngere — rimă facilă asigurată de identitatea desinențelor, oralitate — nu ni se pare, de aceea, suficientă. Pe plan semantic, sinonimele reprezintă cuvinte ale căror interpretări diferă exclusiv la nivelul trăsăturilor distinctive [distinguisher] sau, rareori, al restricțiilor selective (se poate spune *pe cuvînt de onoare*, dar nu *pe* vorbă de onoare*). Alăturarea lor epuizează semantic noțiunea pînă la nuanțele ei cele mai infime (într-un fel de *arhiinterpretare*). Iată de ce considerăm că reluarea sinonimică nu face decît să confirme o tendință de supraexplicitare proprie poeziei folclorice.

O tendință paralelă (deși mai puțin evidentă) apare de altfel în cazul cuvintelor parțial antonimice (care se opun numai în raport cu cîteva dintre trăsăturile lor semantice) sau total antonimice (care se opun la nivelul tuturor trăsăturilor lor semantice). Ca și în cazul sinonimelor (unde procesul era mai dificil, fiind vorba de nuanțe) autorul popular nu optează, nu stabilește dominanța uneia sau alteia dintre cele două trăsături antonime ale acțiunii (personajului), ci le menționează deopotrivă pe amîndouă. Exemplu: *Nemerit-a, /Poposit-a /Lume multă /Și măruntă /Pe picioare /Și călare* (II 137), *Ce-mi cătați și ce-mi umblați /Unii /Pe cai înșelați, /Alții /Pe cai deșelați, /Care mai bine-n țoli ții, /Care rup ții și jerpeli ții?* (II 288), *Lua țîrgul /Tot d-a țungul, /Și uliți, d-a curmezisul, /Pe unele /Se - n dreapta, /P-altele /Se rătăcea* (II 234), *Fetele, cum auziră, /După flori se pogorîră, /Le rupea și le-alegea, Luncile le sărăcea : /Cele mari cu brațurile, /Cele mici mai puținele* (C 170). Narațiunea nu se structurează în asemenea cazuri în jurul unei imagini (acțiuni) fundamentale scoase pe prim plan, ci sugerează ceva din lipsa de perspectivă și specificarea minuțioasă și exhaustivă a detaliului prezente în gravură.

Exemple ca: *Golea-n casă că-mi dormea, /Îmi dormea, ori nu-mi dormea, /Ori așa se prefăcea* (II 290), *El bea frate, nu prea bea* (II 334), *El dormea, /Nu prea dormea* (II 456); *Bea Iorgovan, nu prea bea* (II 401) etc. sînt reductibile la o tendință întru totul asemănătoare. Opoziției antonimice îi corespunde aici opoziția afirmativ/negativ. Narațiunea debutează aparent ferm, printr-o selecție; brusc, fără motivări, se revine, acțiunea este negată. Uneori, ca în primul exemplu, oscilația continuînd, cercul se închide, ajungîndu-se din nou — cu nuanța suplimentară de posibilă mimare a acțiunii — la prima formulare (de data aceasta în manieră dubitativă).

⁹ Al. I. Amzulescu, *op. cit.*, vol. I, p. 27; Al. I. Amzulescu, Adrian Fochi, I. C. Chișimia și Gh. Vrabie, *capit. Poezia epică din Istoria literaturii române*, București, 1964, vol I, p. 114, 115.

De fiecare dată, interpretarea finală a propoziției (frazei) amalgamează cele două antonime sau forma afirmativă și negativă, epuizând, într-o interpretare complexă, unghiurile din care poate fi analizată calitatea (acțiunea).

Numeroase alte fenomene sugerează o interpretare similară. Este cazul vocativelor larg explicitate¹⁰, alăturând numelui indicarea originii (naționalității), a rangului social, a calităților fizice sau morale, eventual a ocupației în momentul interpelării: *Măi Vasile Bolbocene*, *Bolbocene*, *Rimnicene* (II 345), *Dragii mei*, *ortacii mei*, *Toți viteji ca niște zmei* (II 367), *Bună seara*/*Chițule*, *Chițule*/*Boierule* (II 386), *Bre*, *Lidvă circiumăriță*, *Albă ca ș-o porumbiță* (II 24), *Bună ziua fetelor*, *Fetelor frumoaselor*, *Care-nălbiți*/*Pinzele*, *De-mpărțiți livezile* (II 87) etc. Prin revenire, adresarea complexă imprimă textului un ton ceremonios, dovedește ascultătorilor destoinicia cu care interpretul urmărește reproducerea integrală a piesei și se transformă în șablon, așa cum se întâmplă de altfel cu reluarea minuțioasă a întrebării în răspuns, cu inserarea, chiar în cea mai dinamică narațiune, a unor secvențe imuabile de tipul: *D-unde iarba-mi crește*, *În patru să-mpletește*, *În cinci să-nununeste*, *Oaia mi-o plivește* (C 38), *Joi de dimineață* / *Pe nor și pe ceață*... (II 260) etc. În toate aceste cazuri, tendința de evitare a oricărui echivoc, de detaliere semantică exhaustivă ni se pare însă asociabilă explicațiilor ritmice, stilistice, mnemotehnice, psihologice.

Și mai evident devine fenomenul în exemple de tipul: *Și din gură cuvînta* (C 156), *Din gură-i grăiește* (C 141), *Și din gură-l blestema* / *Și cu vorba-i tot zicea* (II 100–101), *De spune cu gura* / *Ș-arată cu mîna* (II 131), *Ci din buze cam zîmbea* (II 367), *Numai cu ochii te uiți* (II 28) etc. Precizările sînt redundante. Nu se specifică niciodată în vorbirea obișnuită că se vorbește cu gura, că se privește cu ochii, dar acest lucru este subînțeles de orice vorbitor, intră în categoria trăsăturilor semantice pe care convenția lingvistică le presupune incluse în verbe ca *a vorbi*, *a privi*. Succesiunea verb intransitiv — complement intern se încadrează în aceeași categorie de fapte: *Puțin somn că mi-și somna* (II 377), *Și glume glumesc* (C 150) etc. Însuși numele de complement intern exprimă în acest caz perceperea gramaticală a fenomenului semantic de falsă amalgamare, în care complemente de tipul *glume*, *somn*, ca și, mai sus, *gură*, *ochi*, *buze* nu aduc, practic, nici o trăsătură în plus, iar interpretarea derivată coincide cu interpretarea verbului pe lângă care apar.

Dacă însă, cel puțin în aparență, exemple ca cele amintite pot da impresia unei amalgamări, cu mult mai vizibilă este redundanța în exemplele — care abundă — de utilizare nominală și verbală a aceluiași radical în cazul sintagmei verb-complement: *Și din grai așa-i grăia* (II 505) *Din lupte să ne luptăm* (C 72), *Bucățele-l bucătea* (II 279), *Numai cu cotul cotea* (II 16), *Cu ciurul le ciuruia* (II 73), *Cu catran să-l cătrănești* (II 68), *Cu șeaua mi-l înșela*, *Cu frîne mi-l înfrîna* (II 8), *Cu ce hrană te hrănești* (II 445), *Cu apă îl adăpa* (II 241), *Cine-n pază că-i păzea?* (II 161), *Și cu*

¹⁰ Incluzînd și repetiții de tipul celor menționate de autorii citați, în *Istoria literaturii române*, I, p. 115.

cinste te-am cinstit (II 102) etc. Că procedeul devine manieră o dovedesc (și nu numai în sintagma verb-complement, ci și în sintagma nume-determinant) cazurile în care doar perceperea schemei explică uneori creația lexicală: *Din cioc înciocînd, / Din coarne-ncornînd* (C 19), *Caută vinul de-i bun, / Vinurile de vinoase / Și fetele de frumoase* (C 166), *Taie-o tufă cam tufoasă / Și la cap căpătînoasă* (II 310). Pe de altă parte, nu este însă mai puțin adevărat că, inconstient sau conștient, în exemplul al doilea, paralelismul *vinuri „vinoase” / fete frumoase* sugerează caracterul implicit al trăsăturii *frumoase* pentru fete printr-o ecuație latentă. Așa cum *vinurile* sînt în mod obligatoriu și firesc „*vinoase*”, *fetele* sînt în mod obligatoriu și firesc *frumoase*, iar supraexplicitarea cîștigă o valoare simbolică.

Supraexplicitarea apare însă nu numai la nivelul cuvîntului sau sintagmei, ci și la nivelul propoziției. Exemplu: *Trîmbița și-a trîmbița, / Fluiera și-a fluiera* (II 512), *Buciumul o buciuma* (II 485). Reluarea radicalului în grup nominal subiect și grup verbal corespunde în acest caz unei situații întrucîtva mai complicate. În vorbirea neutră tindem să asociem nume-subiect ca *trîmbiță, fluier, bucium* cu verbe neutre, denumind o acțiune generică, de tipul: *sună, cîntă, se aude*. Cu alte cuvinte, atunci cînd în propoziție subiectul este foarte bine specificat, verbul se menține într-o sferă mai vagă, întrucît, indiferent de faptul că trăsătura semantică „instrument determinat — bucium” apare și la subiect și la predicat sau numai la subiect (eventual numai la predicat), ea va figura o singură dată în interpretarea derivată a propoziției. Pe de altă parte, verbe ca *a trîmbița, a fluiera, a buciuma* cer, prin restricție selectivă, prezența trăsăturii „animat” în cadrul interpretării numelui subiect. În baladă moartea „răpește” însă instrumentelor respective cîntărețul și, nemaiexistînd logic posibilitatea unui subiect animat (instrumentele nu pot fi folosite de ucigașii stăpînului), se utilizează, am putea spune, „subiectul inclus” al verbului. Instrument al actului uman de a cînta, *trîmbița* — obiect — continuă fără finalitate (și-a *trîmbița* — „*sieși*”, numai *sieși*) o acțiune care, prin dispariția ciobanului, se golește de sensul uman, integrîndu-se în zgomotele inconstiente ale naturii iremediabil singure. De un subiect inclus — singurul la rigoare posibil — este vorba și în exemplele cu verb impersonal: „*Că grea ploaie-a fost plouat*” (II 512), *Vremea vremeia* (II 476).

Ultraspecificarea este mai greu de detectat în cazuri de tipul: — *Ai, ne-arată butia / Care bem noi vin din ea!* (II 25), — *Ai, ne-arată odaia / Care să ședem în ea* (II 24), *Lui Ghimiș cel mititel / Care tem turcii de el* (II 437), *Vale, vale buștenoasă... / Care tu eș' gazda noastră!* (II 384), *Ia să-mi dați dacă mă vreți / Turc ca voi să mă vedeți...* (II 74) etc.

Pentru a înțelege mai bine structura acestor exemple, vom încerca să urmărim mecanismul de construire a propoziției relative în cea de-a doua frază. Distingem de la început mai multe faze:

1. faza *Ai, ne-arată odaia₁ / care / să ședem în odaie₂*, în care *odaie₁ = odaie₂* (este vorba de aceeași odaie);

2. faza în care *odaie₂* recunoscut ca fiind identic cu *odaie₁* este pronominalizat (înlocuit cu un pronume care are același gen, număr și caz cu *odaie*): *Ai, ne-arată odaia / care / să ședem în ea*;

3. faza în care elementul relativ *care* preia genul, numărul și cazul (implicit prepoziția) pronumelui, iar acesta din urmă dispare : *Ai, ne-arată odaia/în care să ședem.*

Prima fază constituie ceea ce N. Chomsky¹¹ denumește *structura sintactică de adîncime* [deep structure], ultima *structura sintactică de suprafață* [surface structure] a frazei analizate. Semantic, structura de adîncime conține reluări ale aceleiași informații care dispar în structura de suprafață (în faza 3, cuvîntul *odaia* sau pronumele *ea* nu mai figurează în propoziția relativă). Iată de ce considerăm că în exemplele de mai sus, care se opresc în faza intermediară, cantitatea de informație semantică este mai mare decît cea pe care o impune convenția lingvistică — regula gramaticală de formare a propoziției respective (transformarea relativă). Pe de altă parte, nu poate fi neglijat faptul că asemenea construcții atestă și o eventuală șovăire a limbii vorbite, populare etc., în mînuirea unor structuri gramaticale mai dificile (amintim în acest sens observația atît de des formulată cu privire la preferința marcată a limbii pentru coordonare, în dauna subordonării).

Cazurile discutate confirmă — credem — caracterul redundant al specificărilor semantice în textele analizate¹². Atît interpretările simple, prin reluare sinonimică, enumerare sau alăturare de antonime, cît și interpretările derivate, prin specificarea redundantă a obiectului, subiectului, determinantului sau prin menținerea într-o fază mai apropiată de structura de adîncime (semantic exhaustivă), apar ca rezultate ale unor amalgamări în care numeroase trăsături semantice figurează la nivelul ambilor termeni în cazuri în care, din economie, convenția lingvistică prevede specificarea lor o singură dată.

B. Un alt fenomen definitoriu pentru textele cercetate îl constituie tendința către o *relativ accentuată libertate a asocierii semantice.*

În comparație cu vorbitorul cult care, conștient de un număr impresionant de restricții selective, își cenzurează sever exprimarea, vorbitorul popular, percepînd un număr mult mai redus de restricții selective asociază cuvintele cu un plus de degajare. Conflictul care se naște, în procesul de amalgamare, din această imperfectă asamblare (imperfectă în raport cu cerințele de maximă facilitare a amalgamării pe care le formulează vorbitorul cult) explică impresia de spontaneitate, proștepime și pitoresc pe care o dă vorbirea populară, chiar atunci cînd nu este utilizată în scopuri artistice.

În textul folcloric asocierea liberă este favorizată de *șablon*. Din punctul de vedere care ne interesează, acesta echivalează cu atenuarea sau chiar pierderea unor restricții selective, cuvîntul (sintagma, propoziția etc.), o dată izolat (ă) de contextul său firesc, devenind universal asociabil (ă).

¹¹ N. Chomsky, *Aspects of the Theory of Syntax*, MIT Press, Mass., 1965, X + 251 p.

¹² Preferința pentru metafora coalescentă, largă folosire a indicilor de predictabilitate semnalate de M. Brătulescu în articolele *Contribuții la cercetarea metaforei în folclorul din Maramureș*, în „Revista de etnografie și folclor”, t. 9 (1964), nr. 1, p. 94 — 114, și *Ghicitoarea, elemente de structură stilistică* în „Revista de etnografie și folclor”, t. 10 (1965), nr. 5, p. 441 — 451, ni se par raportabile la aceeași tendință generală.

Așa se întâmplă în cazul unor determinări de tipul *dalbă*¹³ *argintiu*, *auriu* (mai ales în colinde), al unor sintagme ca : *Năzdrăvanu drumului* — despre cal (II 173, 175), *Punea mîna pe durda, /Pe durda, pe nebuna* (II 323) etc. Cu o frecvență asupra căreia nu mai insistăm, acestea apar în cele mai eterogene contexte. Pentru ușurință, limităm exemplificarea la determinările *dalbă*, *argintiu*, *auriu*, întrucît, operînd cu sintagme sau propoziții șablon, contextele se amplifică și ar trebui citate motive (episoade) întregi. Exemplu : *Bui-o dalba-i cetățuie* (C 183), *Cu coarnele într-aurite* (C 175), *Cu șaua de haurel, /Cu frîul de argintel* (C 157), *Cu vîsle d-argint* (II 132), *Și haine/De aur, /Cu pene/De graur* (II 128-9), *O furchiță și un fus/De aur și de argint* (II 41), *Fluieraș d-argint, frumos* (II 503), *Cu scări (ale calului) dalbe în vîrteajă* (II 303), *Scosăi dalbă săbiuță* (II 413), *Cu țăruse de argint* (II 161) etc. etc. Portretul feminin se încheagă aproape exclusiv (dacă omitem locuri comune de tipul *Mîndră cu sprînceana trasă/Și cu chip de puic-aleasă*) pornind de la *dalbă*, resimțit ca superlativ, întregit uneori de celelalte două determinări (vezi ultimul exemplu) : *Numai dalba-mpărăteasă* (C 135), *Pe-ăle dalbe brățișoare* (II 60), *De-o dalbă fetiță* (II 204), *Vine-o dalbă rușculiță, /Dălbăneață la pieliță* (C 189), *Numai Lina, fată dalbă.../Roșu soare răsăriare/Și-n obraz mi-o nimeriare/Și fața mi-o d-argintare/Și părul mi-l gălbinare* (C 165) etc. Valoarea de superlativ este confirmată de frecvența asociere cu determinările amintite a unor exclamații de tipul *Cum n-am mai văzut, /Boieri de cînd sînt...* (II 132), *De plătêște lumea toată* (II 74) etc. Această trăsătură semantică suplimentară explică probabil (cel puțin parțial) faptul că *dalbă* ajunge să însoțească nume abstracte a căror restricție selectivă prevede nonasocierea cu interpretări conținînd trăsături semantice de „culoare” : *Despre dalba veselie* (II 54), *De ce hane tu mă legi, /Sau de bani, sau de comori, /Sau de dalbele puteri?* (II 171), *...dalbă vitejie* (II 364) etc.

În limba literară asocierea semantică respectă restricții selective nu numai la nivelul termenilor care se amalgamează. Interpretarea derivată care rezultă din amalgamarea termenilor trebuie, la rîndul ei — pentru așa-numita „puritate a stilului” —, să respecte restricțiile selective ale contextului cu care va fi ulterior amalgamată. De aceea frapază integrarea unor specificări „nobile” de tipul celor amintite în descrieri violent naturaliste sau gospodărește motivate, de tipul : *La mață se slobozea/Și-cepea de le strîngea/Cam cu paie, cu gunoaie, /Le băga cu tot în foale/C-un ac d-argint le cosea...* (II 53), *Voinici caii potcovește/ Cu potcove de argint, /Rabdă bine la nisip...* (II 390).

Neconcordanța dintre o interpretare derivată care, luată izolat, apare perfect normală, dar în context nu satisface restricții generale de selecție îmbracă forme foarte variate. Analizăm cîteva aspecte :

a) Asocierea este arbitrară. Exemplu : *Dar eu frate, mult mă tem, /De căzlariu din harem/ Cel cu chipul de arap, /Buzat, negru, ras pe cap/Și cu solzii mari de crap* (II 184), *Cobilița/Ca creița, /Cofele/Garoafele* (II 138) etc. În primul exemplu, arbitrarul s-ar putea datora dispariției — prin circulație — a părții justificative. Aceasta se întâmplă frecvent în

¹³ A cărei frecvență este semnalată de M. Brătulescu, vezi C XVIII.

folclor. Formulări eliptice, greu de amalgamat, ca de exemplu : *Mă plății cu cîntecul/Ca lupul cu urletul* (II 190), sînt, în alte variante, larg explicitate: *Mă plății cu cîntecul/Ca și lupu cu crîngul;/Cît trăiește, libovește,/Pînă pușca-l dobîndește./Dă pielea și se plătește :/Pielea o dă la tăbăcar,/Tăbăcaru — la blănar,/Și mi-o poartă boieri mari ;/Iar carnea la lăutari, și mațele — la cobzari...* (III 393)¹⁴. Necesități de rimă par a-și spune și ele cuvîntul, în ambele exemple (asociate cu observația că *garoafele, creița* s-ar putea eventual justifica și prin faptul că o *fată* este purtătoarea *cofelor*, a *cobilitei*).

Asocierea arbitrară apare și în cazul unor scheme semantice mai complexe. Exemplu : *Nu sînt femeie cu concii,/Să zic că-n luptă nu poci,/Ci-s voinic cu comănac,/Cu nouă zapcii mă bat !* (II 346), *Decît în pat cu papuci,/Mai bine-n crîng cu opinci* (II 384), *Cînd în ușa la palat/Ședea un grec gulerat* (II 311) — grecul fiind dușmanul haiducului. În exemplele citate, opoziții secundare nemotivate de tipul *conci/comanac*, *papuci/opinci*, *cu guler/fără guler* nu satisfac restricțiile selective ale opozițiilor *slab/tare*, *dușman/prieten* care predomină pasajul și cărora le sînt asimilate.

b) Alteori, acțiunilor prozaice li se alătură într-o transfigurare ceremonială solemnă trăsături semantice incluse în interpretări de tipul „gingaș”, „suav”. Raportată la „*murg*” hrănirea și adăparea calului devine în colinde : *Să-i dau fîn cu viorele/Și apă cu acadele* (C 131). Dincolo de conținut, însăși determinarea lui *fîn* și *apă* prin epitete individualizatoare ca cele de mai sus într-un context pentru care convenția lingvistică prevede exclusiv determinări de tipul *proaspăt*, *rece* frapează ca o abatere.

Invers, pasaje dominate de interpretarea „groază” includ fragmente de tipul : *Chiar care cum turc ieșea,/Capu-l repede-i tăia* (II 210), *Oi să-ți tai și pe -mpărat,/Că prea mult m-a supărat !* (II 305), *Ad-o tu pe durda mea /C-oi să-i fac de mascara. /Foate verde mă crețesc,/Nu pot să mă odihnesc* (II 301), *Arnăutu cucăia,/Pătruță din crîng ieșea,/Cu săcurea cînd mai da,/Capu di la trup îi lua,/Nici nevasta nu vedea./Sărea capu ici, colea,/Trupu mătăni făcea,/Da Pătruță, zo, striga :/— Aoleo, nevasta mea,/Vino pîn' la mine-ncoa,/Văd turcu bolborosește,/Vino cu el de vorbește,/Că nu știu de loc turește* (II 231), *Ștefan Vodă, d-auzea,/De groază se îngrozea,/Limba-n gură că-și mușca,/Sînge roșiu că-mi curgea,/Pe caftan verde pica* (II 278), *Sărea ușa și c-un stîlp,/Că prea dete necăjit* (II 330). În exemplele citate (majoritatea atestate în balade), efectul este în totală distonanță (de data aceasta în sensul desolemnizării) : omorul se săvîrșește în viteză, răpește haiducului din timpul de odihnă, gilguitul singelui stîrnește în mintea ucigașului preocupări lingvistice, groaza pricinuieste jocuri de culori (sînge roșu pe caftan verde), supărarea sau necazul (nu minia, furia etc.) se convertesc la rîndul lor în masaceru și cataclism. Dar tocmai episoadele în care conflictul semantic complică sau chiar frînează amalgamarea sînt cele care se rețin. Ca și imaginile (încălțări tipice ale unor restricții selective, pe care

¹⁴ Volumul al III-lea al *Baladelor populare românești* a fost consultat numai pentru verifcare, de aceea nu figurează la nota 8.

nu le abordăm în lucrarea de față), lipsa de concordanță a unui element cu contextul face ca amalgamarea acestuia să nu se realizeze total, îl izolează de restul elementelor, care se contopesc fără urme în anonimatul unei interpretări de ansamblu, incită la descoperirea modalităților de amalgamare prin mereu noi ierarhizări ale trăsăturilor semantice.

Libertatea asocierii semantice provoacă uneori chiar încălcarea caracterului obligatoriu al unor îmbinări semantice „figées” — pentru vorbitorul cult inviolabile — cum sînt locuțiunile¹⁵. Exemplu: *Leu-n talpe mi-și sârea* (C 69), *Drumulețu le dedea* (II 340) etc. Indiferent de faptul că *talpă* ar putea avea, regional, sensul de *picior*, sau că diminutivarea *drumulețu* se explică exclusiv la nivelul exigențelor de ritm, pentru auditoriul din afară, „spargerea” locuțiunii (locuțiunea reprezintă cazul tipic de amalgamare integrală) are repercusiuni stilistice.

Alteori se asociază două antonime, nu prin coordonare ca în cazul exemplelor discutate în capitolul A, ci prin subordonarea unuia față de celălalt. Nume conținînd (la nivelul radicalului sau prin diminutivare) trăsătura semantică „de dimensiuni reduse” sau „bogat” sînt amalgamate astfel cu determinări conținînd trăsătura semantică „uriaș”, de dimensiuni foarte mari (sau „sărac”) și invers. Exemplu: *Păloșelul că-l uita*, / *De-o sută cincizeci de-oca* (II 62), *Buzduganul că scotea* (buzduganul are 500 oca), *De codiță-l apuca* (II 57), și despre același *În buzunar că-l băga* (II 56), *Lacătul cît banița*, / *Mititel* / *Cît un purcel*, / *Să faci cinci căldări din el* (II 29), *C-o ploschiță de dud verde* / *Ce ținea vro șapte vedre* (II 20), *Și-mi bea vin dintr-o ploschiță*, / *Săvai, mică mititea*, / *D-o vadră și cinci oca* (II 294) sau: *Sărmanul Pantelimon* / *Cum trăiește ca un domn* (II 411), *Of*, mult aur am mai luat (II 408). Alteori se amalgamează, elemente conținînd trăsătura semantică „simpatie, ocrotire, grijă” cu elemente conținînd trăsătura semantică „jaf, bătaie”. Jefuirea și pumnii ajung manifestări de solitudine: *Și oprește negustori*, / *De-i scapă de gălbiori* (II 366), *Cu stînga că mi-l izbea*, / *Cu dreapta mi-l sprijinea* (II 381), *Turcu-n pumni îl sprijinea* (II 52), *Iancule*, / *Jianule*, / *Ad-o-neoace povara*, / *C-o să-ți vie greu cu ea*, / *Și dă-te de voia ta*, / *Să ne scapi de vreo belea!* (II 313). Într-un asemenea haos al situațiilor, formula *Iac-un hoț de păgubaș* (II 452) aproape că nu mai uimește.

Mai mult, de la asemenea cazuri, prin drumul invers, se ajunge la simularea antonimiei (sau cel puțin a opoziției) între două sinonime. Exemplu: *Ei nu fură, ci hoțesc*, / *Joi-n tîrg le tîlmăcesc* (II 453), *Pleacă neica la Galați* / *Cu trei cai de apuca t* / *Și cu patru de furat* (II 451) etc. Adevărul, spus direct, aproape că nu este — în acest caz — perceput. Libera asociere semantică este exploatată conștient, în forma ei maximă, cu scopuri expresive.

Înterupînd amalgamarea, reconstituind identitatea unor interpretări a căror integrare s-a gramaticalizat în vorbirea obișnuită, asocierile

¹⁵ Despre un fenomen similar vorbește Fonagy, art. cit., p. 105; *În timp ce limba tînde să formeze unități semantice cu ajutorul unor cuvinte frecvent asociate prin uzaj, poetul, dimpotrivă, tînde să rupă unitatea semantică a cuvintelor pe care le folosește obținînd un sens nou, printr-o analiză de tip special, care ar putea fi calificată drept „etimologie statică” (trad. ns).*

semantice libere determină cititorul să devină conștient de fiecare pas efectuat în procesul de înțelegere. Alături de tropi, ele constituie astfel, dacă ar fi să-l parafrazăm pe Roman Jakobson, „poezia semanticii”, iar în speciile analizate, mai mult decât tropii, un aspect esențial al abaterii poetice.



C. Pentru analiza semantică prezintă interes și raportul de forțe care se stabilește între elementele amalgamate și procesul însuși de amalgamare. Este interpretarea derivată a unei sintagme echivalentă cu suma aritmetică a elementelor A și B din care aceasta se compune, cea a unei propoziții cu suma aritmetică a sintagmelor ei constitutive, sau, dimpotrivă, ca rezultat al procesului de amalgamare apare o interpretare cu totul diferită, în care numai anumite trăsături semantice din A și B (din interpretările derivate ale sintagmelor) sînt introduse, într-o cu totul nouă ierarhizare, în interpretarea derivată finală. În cazul întii (cel obișnuit) primează în înțelegere *elementele*, în cel de-al doilea *procesul* amalgamării.

Ultimul caz ni se pare de natură să clarifice, la nivel semantic, fenomene complexe cum ar fi, în vorbire, aluzia, sugestia, perifraza, în poezie simbolul etc. S-ar putea explica prin intermediul lui de ce o poezie în care nu apare nici măcar o singură dată denumirea unui concept X dă impresia, la sfîrșitul lecturii (deci în momentul în care i-am obținut interpretarea derivată finală), de simbol al acestuia.

În textele analizate, de cele mai multe ori fenomenul nu se justifică însă printr-o intenție artistică, ci reprezintă consecința unor obligații de *tabu lingvistic*. Practic, problema se reduce la următoarea contradicție fundamentală: pe de o parte vorbitorul evită în mod deliberat un anumit cuvînt (de obicei incluzînd trăsătura semantică „negativ”, „reprobabil”, „primejdios”), pe de altă parte el este dator să asigure o comunicare integrală¹⁶. Soluția este uneori înlocuirea cuvîntului pus sub interdicție printr-un termen neutru, la care poate fi, eufemistic, redus. *A fura* se înfîlnește cu *a cumpăra* în trăsătura semantică *a obține*, *a trăda* cu *a nu jeli* sau cu *a se băga la stăpîn mai bun*, *a ucide* cu *a paște* (atunci cînd actul de *a mînca* este deplasat de la un animal ierbivor la un animal carnivor), *a omorî* cu *a lucra* (*a depune un efort*), *a muri* cu *a pleca* sau, dimpotrivă, cu *a nu putea porni*. Iată de pildă prezentarea unei hoții, făcută de hoț: *Lună, luniță, / Fă-mi o luminiță, / Că am însărat, / La umbră de gard, / Cu doi călușei / Negri, mititei, / Și nu-s de furat, / Ci-s de cumpărat. De la popa Vlad*. Pînă aici, deși apariția cuvîntului *furat* atrage atenția asupra unei posibile reinterpretări, seriozitatea tonului, ingenuitatea diminutivului conving. Dar vin ultimele versuri: *Mărturie-am dat / Leslea cailor, / Ușa grajdului, / Drumul codrului* (II 441) și ascultătorului încrezător i se oferă, ca din întîmplare, momentele esențiale ale furtului într-o succesiune al cărei ritm precipitat sugerează rapiditatea cu care s-a operat.

¹⁶ O problemă intrucîtva similară pun ghicitorile.

După uciderea lui Fulga, oamenii acestuia își oferă serviciile ucigașului : *La cine-a fost vinovat, / Capul, märe i-ai tăiat, / Trupu-n foc i-ai aruncat, / De belea că ne-ai scăpat, / La bun stăpin ne-ai băgat* (II 495). Nici un moment nu se spune explicit : *Noi îți propunem să intrăm în ceata ta, așa cum despre mindră nu se spune niciodată că și-a schimbat prea repede iubitul, ci numai : Codreanul n-a mai ieșit, / Ci în codru a pierit / Și mindra nu l-a jălit* (II 507). Lupul întrebat de soarta oilor răspunde echivoc : — *Le-am văzut și le-am păscut, / Ama nu le-am cunoscut, / Că prin pırloage stau plotoage, / Prin fîntini stau căpățini, / Iar la coada jgheabului, / Samaru măgarului, / Sus în vârful dealului, / Cojocu ciobanului* (II 508). Uciderea se rezumă aci la un nevinovat act de dezordine, de împrăștiere (într-un spațiu a cărui lărgime sugerează ceva din panica și cruzimea înfruntării) a elementelor care compun turma (samarul măgarului, căpăținile oilor, cojocul ciobanului), sau, cum rezultă din exemplul care urmează, de disociere a capetelor de trupuri : *Și pe frații lui i-o pus / Cu capetele prin stejari, / Ca pe hoții cei mai mari, / Și eu trupul pe cărări, / Și-au trecut domnii călări / Cu mîinile -n buzunări* (II 361). Cu privire la poterași, haiducul exclamă : *Las' să vie, las' să vie, / Corbii de știre le știe, / Că de venit or veni, / Dar nu știu cum or porni* (II 367), sau — *Frate Ghiță dumneata, / Intră tu, frate-n bordei, / Și lucrează cu temei !* (II 330).

Exemplele citate includ deseori indici de orientare semantică (*de furat, corbii* etc., vezi mai sus). Iată de exemplu versurile următoare, în care *fuga*, deși foarte departe semantic de *moarte*, se suprapune tocmai datorită specificărilor cu totul neobișnuite în cazul unui alergător : *Potera / Din Mehedinți / Fuge cu iarba / Prin dinți, / Potera / De la Gomet / Fuge cu mîna / La piept* (II 353).

Dacă totuși cuvîntul pus sub interdicție nu poate fi evitat, schema semantică e deplasată regulat de la *eu (tu)* + cuvînt tabù la *el* + cuvînt tabù sau, dacă e posibil, la subiect indefinit + cuvînt tabù. Jianu nu amenință direct, ci prin intermediul zvonurilor care circulă pe socoteala lui : — *Măi podar, / Măi circiumar, / Ai auzit d-un Jian, / D-un pușor de oltean / Și d-un hoț de căpitan / Ce căz nește pe podari, / Bea vin de la circiumari* (II 314). Podarului circiumar nu-i rămîne decît să tragă concluziile. Domnul iartă, dar specificările ulterioare înalță deja printr-un fel de ghicitoare spînzurătoarea la care „se spînzură” haiducii : — *Apoi bine te-oi ierta / Cu trei lemne-a codrului, / Frînghia Brașovului, / Sus pe dealul Oltului, / Ca să văză toți muntenii / Cum se spînzură oltenii* (II 349).

O cercetare mai aprofundată va permite formularea unor concluzii. Unele dintre observațiile de față (cum ar fi cele din capitolele A, B) par în orice caz a reprezenta trăsături generale ale poeziei folclorice. Rămîne de verificat pe material acest fapt. Pe de altă parte, se conturează criterii de delimitare între genuri, pe care le-am menționat, ori de cîte ori a fost cazul, prin specificări de tipul „mai ales în colinde”, „mai ales în balade”. În sfîrșit, dacă prin metoda utilizată o cît mai mică porțiune a „inefabilului” poetic al speciilor respective se luminează, considerăm că aceasta merită atenție și adînciri ulterioare.

ANALYSE SÉMANTIQUE DE LA POÉSIE POPULAIRE

L'auteur se propose de démontrer l'utilité que présente la théorie transformationnelle de J. Katz et Paul M. Postal pour l'analyse poétique : 1. elle permet d'opérer avec un inventaire réduit d'unités (les traits distinctifs sémantiques) ; 2. elle élargit le champ d'investigation aux schémas sémantiques complexes, constitués par les syntagmes, les propositions, les phrases ; 3. elle introduit des critères internes dans l'analyse sémantique, jusqu'ici surtout quantitative ; 4. elle permet l'analyse parallèle des écarts poétiques phonologiques, morpho-syntaxiques, sémantiques ; 5. elle suggère la possibilité d'établir le *système* sémantique de l'auteur (l'œuvre, le genre) analysé (e).

Un sondage entrepris sur un matériel folklorique, composé de chants de quête et chants épiques roumains, a démontré :

- a) une forte tendance d'ultra-spécification sémantique ;
- b) une liberté accrue des associations sémantiques ;
- c) le primat fréquent du *process* d'intégration par rapport aux *termes* intégrés dans la compréhension.

UN ASPECT AL LEGĂTURII DINTRE TEXT ȘI MELODIE ÎN CÎNTECUL POPULAR ROMÂNESC

MARIANA KAHANE

Legăturile dintre structura versului și a melodiei în cîntecul popular românesc și necesitatea studierii versului în raport cu muzica au fost, în repetate rînduri, semnalate și uneori bogat demonstrate¹.

Contactul direct al cercetătorilor cu interpretul popular a prilejuit constatarea „pe viu” a unității celor două componente ale cîntecului, unitate exprimată *adeseori* în imposibilitatea interpretului de a dicta textul fără cîntare. Observația a fost consemnată².

Materialul însuși relevă atît de pregnant această unitate, încît Constantin Brăiloiu a declarat că o analiză a versului care ar neglija latură muzicală ar fi sortită în mod inevitabil unui eșec³.

Mai mult, acordînd prioritate muzicii, Constantin Brăiloiu atribuie necorespondența frecvență a accentului metric cu cel tonic în versul cîntat unei „estetici particulare, dominate de muzică”⁴.

Studii minuțioase au fost consacrate *versului* (numai), în care se concretizează, sub latura poetică, cea mai mare parte a cîntecului nostru popular.

¹ C. Brăiloiu, *Le vers populaire roumain chanté*, în „Revue des études roumaines”, II, Paris, 1954 ș.a.; B. Bartók, *Cîntece populare românești din Comitatul Bihor*, București, 1913; idem, *Scrieri mărunte despre muzica populară românească*. Adunate și traduse de Const. Brăiloiu, București, 1937; idem, *Melodien der rumänischen Colinde*, Viena, 1935 ș.a.; Gh. Ciobanu, *Raportul structural dintre vers și melodie în cîntecul popular românesc*, în „Revista de folclor”, VIII (1963), nr. 1 — 2; Sabin V. Drăgoi, *303 colinde*, Craiova, 1925; T. Alexandru, *Béla Bartók despre folclorul românesc*, București, 1958; P. Carp și Al. Amzulescu, *Cîntece și jocuri din Museel*, București, 1963; A. Ursu, *Cîntece și jocuri din Valea Almajului*, București, 1958; L. Gáldi, *Esquisse d'une histoire de la versification roumaine*, Budapesta, 1964. Ș.a.

² C. Brăiloiu, *op. cit.*, p. 8. Ș. a.

³ *Ibidem*, p. 9.

⁴ *Ibidem*, p. 12.

Folclorul muzical românesc cuprinde însă, între genurile sale, o seamă de categorii al căror specific poetic și grad înalt de improvizație determină o acumulare a neregularităților în versificație sau chiar apariția textelor în proză.

Ocupîndu-se de legile versului propriu-zis, în fundamentala sa lucrare, Brăiloiu nu a omis, totuși, menționarea acestor categorii de texte⁵. Relevînd în mod special, în finalul studiului său, repertoriul funebru al unei părți din Oltenia nordică (noi am adăuga: și Muntenia), Brăiloiu a subliniat, o dată cu trăsăturile generale ale textelor, necesitatea studierii lor ca ilustrînd moduri de concretizare a unui sistem aparte⁶.

Rîndurile care urmează sînt destinate repertoriului funebru din Oltenia nordică și Muntenia, reprezentativ din acest punct de vedere. Ne vom referi nu numai la versuri, ci și la proză, deci la legături între *text* și *melodie*, semnalînd doar cîteva aspecte esențiale.



Repertoriul funebru de care ne ocupăm cuprinde 2 categorii de cîntece, în raport cu desfășurarea ceremonialului, cu conținutul cîntecelor, cu forma pe care o îmbracă textele și cu modul de execuție:

a) cîntece propriu-zis rituale, cu caracter epic, indisolubil legate de momente fixe ale ceremonialului și circumscrise într-un ansamblu de practici, executate colectiv;

b) cîntece nerituale, cu caracter liric, nelegate în mod absolut restrictiv de momente fixe, expresii directe și libere ale declanșării durerii, executate individual.

Primele sînt reprezentate prin „*cîntecul bradului*”, „*al zorilor*”, „*al drumului*”, „*al țărîni*” ș.a., au texte exclusiv versificate și circulă în Oltenia nordică⁷. Din a doua categorie fac parte *bocetele*, ale căror texte iau atît aspectul versului, cît și al prozei și care există sub ambele forme în Oltenia, ca și în Muntenia.

Cîntecele propriu-zis ceremoniale cultivă versuri în genere hexasilabice (pentasilabice), structurate conform legilor cunoscute ale versificației.

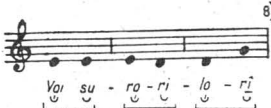
Este interesant de remarcat că *grupările binare ale versului* (picioarele bisilabice), a căror rigoare s-a arătat că ignorează adeseori accentul tonic al cuvîntului, *corespund* — am spune că se conformează — *unei dispoziții*

⁵ C. Brăiloiu, *op. cit.*, p. 72 ș. a.

⁶ *Ibidem*, p. 73 («Il importe de spécifier qu'une des techniques de versification propre à la poésie chantée du village roumain y a été omise: celle qu'on a pu surprendre *in vivo* dans les plaintes d'une partie de l'Olténie du Nord (déplorations que l'on se gardera de confondre avec les chants de cérémonies funéraires, sévèrement versifiés selon les lois de l'hexasyllabe régulier). Dans cette région limitée, aucune sorte de vers pour lamentation n'est connu des chanteuses: on ne recueille sous leur dictée qu'une prose déréglée, que le chant transformera (peut-être à leur insu) en poésie. Facilité par l'absence de rimes, une accentuation spécifique et force chevilles consacrées, cette transformation ressort à une législation particulière, qu'il s'agira d'explorer quelque jour »).

⁷ În zona gorjeană și mehedinteană. Banatul și sudul Transilvaniei dețin și ele, dar în realizări proprii, majoritatea acestora.

binare a mișcării melodice (2 sunete la unison, 2 sunete care descriu un mers descendent sau ascendent ⁹).

De pildă : ex.1 

Vom observa sistematic constituirea celulei melodice elementare pe baza acestui principiu binar al îmbinării *înălțimilor*, cu repercusiuni asupra organizării interioare a versului. Un picior din vers coincide, așadar, cu o celulă (măsură) elementară din melodie.

Manifestînd elasticitate, textul fluctuează între versuri de 8 (7) și 6 (5) silabe, cu toată preponderența hexa — (penta-) silabului. Mobilitatea e constată frecvent în cuprinsul aceleiași piese :

Zo - ri-	lor su-	ro - ri	lor \wedge ¹⁰	= 7 sil.
Să nu	vă si-	(' -)	liți \wedge	= 5 "
Pe Io-	nel să	mi-l gră-	biți \wedge	= 7 "
Pî - nă	s-o gă-	(' -)	ti \wedge	= 5 "

etc. ¹¹

sau :

Ia mai	la- să	Doam-ne	la-să	= 8 sil.
Nu mi-l	lua din	(' -)	ca-să	= 6 "
Din-tre	frați din-	tre su-	rori \wedge	= 7 "
Di la	gră- di-	na cu	flori \wedge	= 7 "
Di la	ma-mă	di la	ta-tă	= 8 "
Di la	lu-mea	(' -)	toa-tă	= 6 "

etc. ¹².

Melodia dispune de maleabilitatea necesară acestei situații, fiind susceptibilă de dilatare sau contracție, pentru a face față fluctuațiilor textului. Procesul se poate observa cu maximă claritate prin examinarea sinoptică a aceluiași rînd melodic, reluat.

⁸ Fg. 2776 b, Runcu (Tg. Jiu — Oltenia) și numeroase altele.

⁹ Este vorba de sunete-pilon. Sunetele ornamentale dețin un rol auxiliar și nu anulează principiul binar căruia i se supun sunetele constitutive ale intervalului fundamental. Principiul binar se aplică aci la raportul *înălțimilor*, nu al duratelor.

¹⁰ Reprezentăm prin semnul \wedge silaba absentă.

¹¹ Fg. 7244 a, Telești (Tg. Jiu — Oltenia).

¹² Fg. 10039 a, Tălpășești (Tg. Jiu — Oltenia).

Să urmărim câteva posibilități. Iată, de pildă, primul rînd melodic dintr-un „cîntec al zorilor”, în 3 strofe diferite, executat mai întîi pe un vers de 7 silabe, apoi pe 6 sau 5 :

13)

ex.2

Zo - ri - lor su - ro - ri - lor Λ = 7 sil.

Să nu vă si - li - fi Λ = 6 sil.

Pi - nă so - gă = ti Λ = 5 sil.

Răspunzînd pierderii unui picior din vers, melodia se dispensează și ea de o măsură, de fiecare dată a 3-a. Pierderea ei nu tulbură linia melodică, deoarece se renunță la sunete de aceeași înălțime (mișcarea recitativului recto-tono, în germene).

Procedeul este reversibil : cînd se revine de la versul de 5 la cel de 7 silabe, melodia își reincluce a treia măsură, tot pe seama recitativului ceea ce putem observa, de pildă, în al doilea rînd melodic al aceleiași melodii :

ex.3

Să nu vă si - li fi Λ = 5 sil.

Pe lo - nel să m-1 gră - bi fi Λ = 7 sil.

Redimensionarea poate opera cînd asupra măsurii finale a rîndului, cînd asupra celei interioare, afectînd, în ambele cazuri, recitativul, ca în această variantă a melodiei precedente :

ex.4

Zo - ri - lor su - ro - ri - lo - ri Λ = 7 sil.

Să nu vă zo - ri - fi Λ = 5 sil.

Pin' so mai gă - ti Λ = 5 sil.

Să nu vă zo - ri fi Λ = 5 sil.

Pin' so mai gă - ti Λ = 5 sil.

¹³ Ca la 11.

¹⁴ Fg. 10037 b, Tălpășești (Tg. Jiu — Oltenia).

¹⁵ Catalectic completat melodic, prin prezența muzicală a silabei finale absente.

(Vezi și ex. 6)

Se poate interveni, de asemenea, în ambele măsuri interioare, parțial: se elimină unitățile vecine ale celor 2 măsuri (adică unitatea slabă din prima măsură și cea accentuată din a doua) și se recuplează unitățile rămase dispartate — prima accentuată, a doua slabă — într-o grupare normală. Se uzează din nou de elasticitatea recitativului. Spre ilustrare:

16)

ex.5

Bra-du-le bră-de-fu-le-re

De-mai do-bo-ri-lu

[S-a produs, de astă dată, următorul artificiu ritmic: unitatea slabă (a doua optime) a dispărut prin contopire cu cea accentuată din măsura ei (prima optime), care și-a dublat, astfel, durata (cele 2 optime aflate la unison s-au contopit într-o pătrime, accentuată); unitatea accentuată care urma (sol — pătrime) a fost eliminată cu desăvârșire].

Tipurile de vers se pot amesteca nu numai în cursul reluării strofe-lor melodice, dar chiar înăuntrul aceleiași strofe, ca în exemplul următor, variantă a melodiilor din exemplele 2, 3 și 4. În această melodie se alter-nează în cadrul unei strofe melodice un vers plin cu unul catalectic, opu-nîndu-se nu numai un vers de 8 silabe unuia de 7 silabe, sau unul de 6 altuia de 5, dar chiar un vers de 8 unuia de 5:

ex.6

la mai la-să Doam-ne la-să | la mai la-să Doam-ne las' Λ 8-7

Nu mi-l lua din ca-să (Λ Λ) | Nu mi-lua din (Λ Λ) cas' Λ 6-5

Di la ma-mă di la ta-tă | Di la lu-mea (Λ Λ) toat' Λ 8-5

Înainte de a trece mai departe, am dori să subliniem o observație pri-vitoare la măsura finală a rîndurilor melodice (respectiv, piciorul final al versului). Este vorba de un procedeu care a fost semnalat de C. Brăiloiu și care va putea fi remarcat adeseori în paginile ce urmează:

Melodia poate aduce în măsura finală 2 valori (2 timpi), ca în restul rîndului melodic (vezi ex. 2, portativul 2), sau le poate conține într-o valoare unică, dar cu durată dublă, prin contopirea celor 2 durate simple (idem, portativul 1 și 3). În consecință, piciorul se va completa (î) sau va rămîne catalectic; dar, chiar în cazul din urmă, muzica sugerează finala absentă, prin păstrarea duratei ei, iar auzul percepe versul catalectic ca și cum ar fi plin. Cu atît mai mult va fi sesizat versul catalectic ca plin

¹⁶ Fg. 3031, Sohodol (Baia de Aramă — Oltenia).

¹⁷ Ca la 12.

cînd melodia va repartiza pe silaba finală 2 sunete de înălțime diferită (vezi ex. 4, portativul 2, ambele versuri de sub primul rînd melodic, comparativ).



În timp ce repertoriul cîntecelor funebre, propriu-zis ceremoniale, prezintă texte riguros versificate, tradițional cristalizate (fluctuațiile manifestîndu-se tot în cadrul sistemului versului), *textele bocetelor* iau naștere, atît în Oltenia de Nord cît și în Muntenia, la discreția unei libertăți improvizatorice ieșite din comun, ideile adoptînd, ca o expresie a acestei libertăți, forma prozei.

Plîngîndu-și soțul mort în război, o femeie îi adresează următoarele gînduri :

Ómu | méu !
Cé o- | rîndă mai avu- | săși :
Să | móri ca | cîinii prin | streină- | táte !
Și | te-am ru- | gát,
Să | víi | noáptea în | vis,
Să-mi | spúi și | mie
Cé | modrte ai hí a- | vút,
Ca | cîinii, ímpuș- | cá de pă- | gini,
Pe | cîmpur'le de | lúptă !

etc. ¹⁸.

Ceea ce atrage interesul nu este atît această proză, tipică prin rîndurile sale divers dimensionate și prin accentele tonice capricioase care-i subîmpart variat rîndurile, cît faptul surprinzător că în realitate (adică în cîntare) textul se „izometricează”, interpreta recurgînd spontan la felurite artificii, în scopul versificării. Ca urmare, rîndurile de mai sus se aud astfel :

1. <i>Mă, mă</i>		<i>mă o-</i>		<i>mú meu</i>		<i>mă</i> ^	= 7 sil.
2. <i>Áu, ce</i>		<i>ó-rîn-</i>		<i>dă, mă</i>		<i>mă</i> ^	= 7 „
3. <i>Áu, au,</i>		<i>áu, mai</i>		<i>á- vu-</i>		<i>să- și</i>	= 8 „
4. <i>Áu, au,</i>		<i>áu, să</i>		<i>móri mă</i>		<i>mă</i> ^	= 7 „
5. <i>Áu, ca</i>		<i>cii-nii</i>		<i>mă mă</i>		<i>mă</i> ^	= 7 „
6. <i>Áu, prin</i>		<i>stré- i-</i>		<i>nă- ta-</i>		<i>té</i> ^	= 7 „
7. <i>Áu, au,</i>		<i>áu, ti-</i>		<i>ná- ru</i>		<i>méu</i> ^	= 7 „
8. <i>Áu, au,</i>		<i>áu, Doam-</i>		<i>né, au</i>		<i>áu</i> ^	= 7 „
9. <i>Și te-am</i>		<i>rú-gat,</i>		<i>ó- mu</i>		<i>méu</i> ^	= 7 „

¹⁸ Fg. 10033, Lelești (Tg. Jiu — Oltenia).

10.	Áu, să	vii noap-	teá în	ví-sí		= 8 sil.
11.	Áu, au,	áu, să	mí spui	á-uî		= 8 „
12.	Áu, au,	áu, și	mí- e,	má	∧	= 7 „
13.	Áu, au,	áu, ee	moár-te	á-uî		= 8 „
14.	Áu, ai	hí a-	vút mă	má	∧	= 7 „
15.	Áu, au	áu, ti-	ná- ru	méu	∧	= 7 „
16.	Áu, au,	áu, ca	eîi-nii	má	∧	= 7 „
17.	Áu, îm-	pús-cat,	má mă	má	∧	= 7 „
18.	Áu, au,	áu, de	pá-gîni,	má	∧	= 7 „
19.	Áu, pe	cîm-pur'-	lé de	lúp-tă		= 8 „

etc.

Versuri de 7 sau 8 silabe, grupate regulat în picioare binare (bisilabice) accentuate periodic pe prima silabă, după legile versului ! Lipssește doar rima.

De unde a venit imperativul formei versificate ? Ce forță a subordonat textul, impunându-i să evadeze de sub legile proprii, să se dezagrege din ordinea firească a sensului său și să se răsfire lăsându-se invadat de atâtea particule străine, care să-l cimenteze într-un tipar supus altor legi și, nesocotindu-i accentele naturale, să-i imprime alt sistem de accentuare și altă ordine interioară ?

Melodia a făcut acest lucru. Să o examinăm :

Este fundamentată pe unități expresive (rînduri melodice) constituite din 4 celule a câte 2 timpi¹⁹ — primul accentuat (ultima celulă poate fi eliptică de timpul slab). *Principiul binar reglementează mișcarea melodică a celulei, o dată cu sistemul accentuării.*

Acesta este tiparul rîndului melodic. Aspectele concrete sînt variate :



Melodia, pe care interpretul o avea în minte, și-a subordonat textul, modelîndu-l după tiparul ei.

acomodarea textului s-a realizat printr-o seamă de artificii : adaosuri — interjecții (*mă, au*) inițiale și finale mono-, bi- sau trisilabice, după nevoie, în vederea completării numărului necesar de silabe ; disocierea unei silabe interioare pentru a se obține încă o silabă (versul 11) ; completarea finală a versului catalectic, la nevoie (versurile 3, 10, 13) ; intercalarea unor invocații tipice, gata versificate, existente în arsenalul poetic al speciei (ex. versurile 7, 15) ; preluarea accentelor metrice periodice pe silabele 1, 3, 5, 7, obținîndu-se astfel sistematic cîte 4 picioare bisilabice ; pentru a se satisface rigoarea accentului metric se ignorează și se răstoarnă, cînd e cazul, repartitia accentelor naturale (tonice).

¹⁹ De durată egală sau inegală.

Un alt exemplu de transformare a prozei în vers :

<i>Scoală-te,</i>	Scoá-lă- té Li- nă Li- nă \wedge
<i>Și úită-te,</i>	Și ui- tá-te Li- nă Lí nă
<i>La táta-tău,</i>	Lá ta- tá-tă- uí Li- nă \wedge
<i>Și la má-mă-ta,</i>	Și la má-mă- tá Li- nă \wedge
<i>Cúm să omoárá pe tîne.</i>	Cúm să ó-moa- rá Li- nă \wedge
<i>Nu-ți páre ráu?</i>	Pé ti- né au áu au áu \wedge
.....	Lí- nă nú-ți pa- ré rá- uí \wedge
.....
<i>Úitá-te,</i>	Úitá- té Li- nă Li- nă \wedge
<i>Cé mai brád țî-adúsără de</i>	Cé mai brád țî-a- dú-să- rá \wedge
<i>la mún-te!</i>	Lí- nă dé la mún-te Lí nă
.....
<i>Te dúci cu él</i>	Lí- nă té duci cú e- lí \wedge

etc. ²⁰.

Același factor stimulator : melodia, cu același tipar ca în cazul precedent (vezi ex. 11).

Trebuie precizat că, în ciuda preponderenței accentului metric preluat din melodie, accentul tonic nu dispăre cu desăvârșire și, din când în când, își face simțită prezența, creînd echivocuri :

ex. 8

Mă mă mă, o - mu meu mă Au au au tí - nă - ru meu

De asemenea :

Au au | au Doám- | ne au | au \wedge | ²²

Este, totuși, o afirmare pe plan secundar, care nu anulează autoritatea accentului metric, limitîndu-se, în contextul melodico-poetic, mai curînd la un efect coloristic decît organizator.

Cînd adaosurile menite versificării sînt numai invocații, susceptibile de a se integra organic în sensul ideilor, se produce o coeziune atît de mare a versului obținut, încît cu greu se remarcă proza subiacentă în care, de fapt, se exprimă ideile propriu-zise ; cu atît mai mult cînd întregul text apare exclusiv versificat.

²⁰ Fg. 6299, Cîmpofeni (Tg. Jiu — Oltenia).

²¹ Ca la 18.

²² Idem.

În Muntenia întîlnim în acest fel:

- | | | | |
|-------------------|-----------------|-----------------|---------------------|
| 1. <i>Mi-ța</i> | <i>má-mi</i> | <i>Mi-ță</i> | <i>mái-că</i> |
| 2. <i>Cós-te-</i> | <i>lú-ma-</i> | <i>mii Cos-</i> | <i>tél</i> \wedge |
| 3. <i>Nă-ti-</i> | <i>cá, nă-</i> | <i>tî-că</i> | <i>ná-tă</i> |
| 4. <i>Ví-ne</i> | Păș-ti- | lê mări- | cú-țo |
| 5. <i>Lá ma-</i> | má mări- | mî-co | mái-că |
| 6. Și la | tóa-tă | lú-mea | má-mă |

etc.²³

cu suportul melodiei clasice:

ex. 9

1. *Mi - ța ma-mii Mi-ță mări-că* 3. *Nă-ti - că nă - li-că ná-tă*
 2. *Cos - te - lu ma-mii Cos - tel* \wedge 4.
 var.: 5.
 6.

În Oltenia:


- | | | | | |
|--------------------|------------------|----------------|---------------|--------------------|
| 1. <i>Má-ri-</i> | <i>lé- nă</i> | <i>má- mă-</i> | <i>lé</i> | \wedge |
| 2. <i>Má-mă-</i> | <i>lé, mă</i> | <i>róg</i> | <i>de</i> | <i>tá- le</i> |
| 3. <i>Má-mă-</i> | <i>lé, ca</i> | <i>să</i> | <i>mă</i> | <i>iăr- țî</i> |
| 4. <i>Má-mă-</i> | <i>lé, că</i> | <i>n-ám</i> | <i>pu-</i> | <i>tú- țî</i> |
| 5. <i>Má-mă-</i> | <i>lé, ca</i> | <i>să</i> | <i>te</i> | <i>scó- li</i> |
| 6. <i>Má-mă,</i> | <i>dí la</i> | <i>pá-</i> | <i>ti-</i> | <i>mă</i> \wedge |
| 7. <i>Má-mă,</i> | <i>dí la</i> | <i>jún-</i> | <i>ghiuri</i> | <i>gré- le</i> |
| 8. <i>Má-ri-</i> | <i>lé- nă,</i> | <i>má-</i> | <i>mă-</i> | <i>lé</i> \wedge |
| 9. <i>Má-ri-</i> | <i>lé- nă,</i> | <i>pú-</i> | <i>iu-</i> | <i>lé</i> \wedge |
| 10. Mă rog, | má- mă, | dé | ma- | tá- le |
| 11. <i>Má-mă-</i> | <i>lé, să</i> | <i>vii,</i> | <i>mă-</i> | <i>mári- cá</i> |
| 12. <i>Má-mă-</i> | <i>lé, prin</i> | <i>ví-</i> | <i>suri</i> | <i>mári-</i> |
| 13. <i>Má-mă-</i> | <i>le, ca</i> | <i>să</i> | <i>te</i> | <i>vă- dî</i> |
| 14. <i>Má-mă-</i> | <i>lé, să</i> | <i>té</i> | <i>cu-</i> | <i>nós- ei</i> |
| 15. <i>Má-mă-</i> | <i>lé, bo-</i> | <i>bó-</i> | <i>ru-</i> | <i>mé- uî</i> |
| 16. <i>Má-mă,</i> | <i>tránda-</i> | <i>fi-</i> | <i>ru-</i> | <i>mé- uî</i> |
| 17. Că n-ai | pú-tut, | <i>má-</i> | <i>mă-</i> | <i>lé</i> \wedge |
| 18. <i>Má-mă-</i> | <i>lé, să-mi</i> | <i>spúí</i> | <i>mă-</i> | <i>mi- cá</i> |
| 19. <i>Má-mă-</i> | <i>lé, ce</i> | <i>té</i> | <i>doa-</i> | <i>ré</i> \wedge |
| 20. <i>Má-mă-</i> | <i>lé, ca</i> | <i>să</i> | <i>știu</i> | <i>má- mă</i> |
| 21. <i>Má-mă,</i> | <i>cú ce</i> | <i>să</i> | <i>te</i> | <i>cá- ut</i> |
| 22. <i>Má-mă,</i> | <i>pú- i-</i> | <i>șó-</i> | <i>ru-</i> | <i>lé</i> \wedge |
| 23. <i>Má-ri-</i> | <i>lé- nă,</i> | <i>má-</i> | <i>mă-</i> | <i>lé</i> \wedge |

etc.²⁴

²³ Fg. 10117, Măgurele (Teleajen — Ploiești).

²⁴ D. 996 b, Bărbățești (Gilort — Oltenia).

Melodia prezintă tiparul cunoscut, activ față de text, justificând versificarea absolută a acestuia :

ex.10 

1. Ma-ri - le - nă mā-mă-lē — 7. Ma-mă de la jun-ghuri gre-le 8 Ma-ri - le - nă mā-mă - le
 2. Ma-mă - le mā rog ōe ōa - le
 3. Ma-mă - le ca să mā ier-ŷi
 4.
 5.
 6.

Rima lipsește cu desăvîrșire. Proza funebră versificată nu manifestă, în genere, această preocupare. Ceea ce nu exclude eventualitatea rimei sau asonanței :

sau :

<i>Súrioára síngureá]</i>	<i>M-ái lāsát tot ámărită]</i>
<i>Anișoáră cú nimá]</i>	<i>M-ái lāsát nenórocitá]</i>
<i>Că plín-gé și să cîntá]</i>	<i>Mámă, tót pe pótecele,]</i>
<i>Scúmpa meá surioará ²⁵]</i>	<i>Mámă, tót pe drúmuréle ²⁶]</i>

Adeseori, sintagma își găsește forma versificată și nu mai necesită intervenția adaosurilor : *Ūi-tă-té la frá-ŷii tăi* ^

Textele prezintă, în asemenea cazuri, ambele categorii de versuri :

<i>Scoá-lă-té dra-gă au áa</i> ^	<i>Să te făc fru-moá-să áu</i> ^
<i>Și spu-né-mi Li-nă Li-nă</i> ^	<i>Áu au áu Li-nă Li-nă</i> ^
<i>Dă-că éști fă-cú-tă bi-ne</i>	<i>Că nu-ŷi plá-ce próst pe drúm</i> ^
<i>Că, pe mí-ne m-ái ru-gát</i> ^	<i>Áu au áu Li-nă Li-nă</i> ^
<i>Lí-nă, Lí-nă áu au áu</i> ^	<i>Și io mí te-am ím-bră-cát</i> ^
<i>Să viu lá ti-né Li-nă</i> ^	<i>Și mí te-ám scos á-fa-rá</i> ^
<i>Să te-m-brác fru-mós au áu</i> ^	<i>Tót pe bră-ŷe Lí-nă Lí-nă</i>
<i>Și să te piep-tén-Li-nă</i> ^	<i>Și tu ái zis că-tră mí-ne</i>

etc. ²⁷.

Melodia, reeditînd tiparul clasic, este elocventă pentru rigoarea versificării textului :

ex.11 

²⁵ Mg. 1983 i, Lupșa de Jos (Strehaia — Oltenia).

²⁶ Mg. 1985 n, Lupșa de Sus (idem).

²⁷ Ca la 20.

Întîlnim în bocet și alternanța de vers hexasilabic cu octosilab :

Mui-că mui-că mui-că mui-că
 Că nu măi poj, mu-mă dră-gă
 Mui-că mui-că (˘ -) mui-că
 Că-z bă-tri-nă, mu-mă-lé ^
 Mu-mă, mu-mă, fă-ta me ^
 Mui-că, mui-că (˘ -) mui-că
 Că zi-ceăi, mui-chi-tă dră-gă
 Să te-n-văț, mui-chi-tă, căr-te
 etc.²⁸

Și să ăm gri-jă de ti-ne
 Mui-că mui-că mui-că dră-gă
 Și mă lăsăși, mui-că-lé ^
 Pă-ră-si-tă, mui-că-lé ^
 Mui-că-lé, și ă-mă-ri-tă
 Mui-că, mui-că, și bă-tri-nă
 Mui-că-de, mui-chi-tă fă-tă

Melodia prezintă ajustările de rigoare :

ex. 12

în care celula melodică suplimentară apare cînd la sfîrșitul rîndului (vezi *b* față de *a*), cînd în interiorul său, ca a doua celulă (vezi *b* față de *c*), aducînd în ambele cazuri o nouă mișcare melodică.

Întîlnim și rînduri mai lungi, a căror dimensiune, privită ca atare, este derutantă. În exemplul precedent întîlnim, pe la începutul înregistrării (rîndul 2) :

Mui-că, mui-că, mui-că, mui-că, făta meă = 11 silabe,

cîntate astfel :

ex. 13

Examinarea melodiei, în desfășurarea ei, clarifică și de astă dată dimensiunea reală :

Primul rînd melodic al bocetului arată astfel :

ex. 14

²⁸ D. 820, Vădeni (Tg. Jiu — Oltenia).

Ceva mai departe, rîndul 7 apare după cum urmează :



Compararea celor 3 fragmente arată evasiidentitatea melodicoritmică a primelor 2 măsuri din rîndul 2 cu primele 2 măsuri din rîndul 1 și a ultimelor 4 măsuri din rîndul 2 cu cele 4 măsuri ale rîndului 7. Este vorba, așadar, nu de o invocație de 11 silabe, ci de 2 invocații contopite, una de 4 silabe și alta de 7 (subînțelese 8), deci tot de un fragment versificat, reprezentat printr-un emistih și un vers.

Numai melodia putea lămuri structura metrică.

Privit în întregime, textul nostru cuprinde versuri de 8 (7) silabe, de 6 silabe și un emistih stingher de 4 silabe. Varietate, dar reconsiderare a prozei în lumina versului.

Cele prezentate pînă acum au arătat, credem că îndeajuns, că procesul de versificare a prozei este determinat muzical, textul găsind în melodia cu care se îmbină un tipar cristalizat.

Racordarea la ritmicitatea melodiei se realizează printr-o seamă de artificii, care acționează calitativ sau cantitativ. Menționăm :

1) *Răsturnarea repartiției naturale a accentului și grupărilor de silabe, prin adoptarea legii de bază a structurii metriche a melodiei și — implicit — a versificației: periodicitatea accentului metric, mecanic (din 2 în 2), care-l subordonează pe cel tonic și din care decurg picioare binare coincidente cu celele melodice.*

2) *Utilizarea unor interjecții sau invocații ca adaosuri inițiale, finale și mai rar interioare, pentru obținerea numărului de silabe cerut de vers (de melodie). După necesitate, aceste adaosuri pot fi mono-, bi-, tri-, tetra- sau pentasilabice. Dintre cele mai obișnuite : mă (mă, mă ; mă, mă, mă ; etc.)²⁹, au, fă, dragă, mamă (mumă, muică, maică), mamăle (mumăle, muicăle), mămică, măicuță, muichiță, mămico, maică, tăticule, surioară, frățioare, bîtico, nume (Ioane, Ricuță, Lină) etc.*

Adaosuri de același fel sau diferite se pot asocia în același vers. Un tablou sumar (din texte diverse) :

	Inițial	Interior	Final
Au ce o-rîn- dă mă mă ^	— monosilab.	—	bisilab.
Au au au ce moar-te au ^	— trisil.	—	monosil.
Au au au o- mu meu mă ^	— trisil.	—	monosil.
Au au au dl bun mă mă ^	— trisil.	—	bisil.
Au au au au mă Ște-ța-ne	— tetrasil.	—	—
Mui-că-n bra-țe, mui-că	— bisil.	—	bisil.
Ma-mă-le să-mi spu-mă-mi-că	— trisil.	—	trisil.
Mui-că-le și a-mă-rî-tă	— trisil.	—	—
Mui-că mui-că și bă-trî-nă	— tetrasil.	—	—
Dra-gă și ne-vas-ta ta ^	— bisil.	—	—

²⁹ Și cele care urmează se pot repeta.

Li-nă di la mun-te Li-nă	— bisil.	—	bisil.
Ioa-ne scoa-lă-te cu mi-lă	— bisil.	—	—
Mă Ioa-ne doi ani ju-mă-te	— trisil.	—	—
Pe ti-ne au au au au \wedge	— —	—	tetrasil.
Că-s bă-trî-nă mu-mă-le \wedge	— —	—	trisil.
Să te-n-văț mui-ehi-ță car-te	— —	trisil.	—
Că nu mai poj mu-mă dra-gă	— —	—	tetrasil.
Vi-ne Paș-ti-le măi-cu-țo	— —	—	trisil.
La ma-ma, mă-mi-co mai-că	— —	—	pentasil.
Sîn-gu-rei, bî-ti-co ³⁰	— —	—	trisil.

ș.a.

Mai puțin obișnuit, ca adaos, adverbul *nu* (prin reluare, din sensul ideii) :

Că \boxed{nu} mori, nu nu nu nu \wedge ³¹

sau vocala *î*, funcționînd nu ca silabă de completare a piciorului catalectic, cum știm că se obișnuiește în versul propriu-zis, ci ca început de picior :

La ta- ta-tă- uî Li- nă \wedge (începutul piciorului 3)

sau :

Li-nă nu-ți pa- re ră- uî \wedge ³² (începutul piciorului 4).

Unele adaosuri ne surprind prin caracterul mecanic al mînuirii lor :

Au au au \boxed{nu} țî-o mai părut	} = Nu țî-o mai părut rău de mine
Au Ni-co-la-ie au a-uî	
Au au rău de mi-ne \boxed{nu}	

sau :

Și \boxed{te} io- \boxed{te} ve-deam mă \wedge ³⁴ } = Șî io te vedeam bine că mori
 Bine \boxed{ha} (!) că mori mă mă \wedge }

3) Disocierea accidentală a unei silabe interioare, pentru evitarea unui vers defectiv :

Au au au să \boxed{mi} spui au

³⁰ Documentele sonore, în ordinea exemplificării : fg. 10033 (Lelești — Tg. Jiu — Oltenia), idem, fg. 3037 a (Runcu — Tg. Jiu — Oltenia), idem, fg. 3036 (Runcu — idem), d. 820 (Vădeni — idem), d. 996 b (Bărbătești — Gilort — Oltenia), d. 820 (Vădeni — Tg. Jiu — Oltenia), idem, fg. 8719 (Dragoslavele — Muscel — Argeș), fg. 6299 (Cimpofeni — Tg. Jiu — Oltenia), mg. 1985 n (Lupșa de Sus — Strehaia — Oltenia), fg. 3093 (Stolofani — Tg. Jiu — Oltenia), fg. 6299 (Cimpofeni — Tg. Jiu — Oltenia), d. 820 (Vădeni — Tg. Jiu — Oltenia), idem, idem, fg. 10117 a (Măgurele — Teleajen — Ploiești), idem, fg. 9966 c (Măgurele — Lenin — București).

³¹ Fg. 3037 a, Runcu (Tg. Jiu — Oltenia).

³² Fg. 6299, Cimpofeni (idem) — la ambele exemple.

³³ Fg. 2953 a, Birsești (idem).

³⁴ Ca la 31.

în loc de :

Au au au să-mi spui \wedge *au*³⁵

4) *Completarea unui picior catalectic din interiorul rîndului (prin mijloacele obișnuite ale versului propriu-zis) :*

*Ioa-ne că mă ui-tî Ioa-ne*³⁶

completare de care este susceptibilă și interjecția complementară :

*A-uo de co- pii, mă mă*³⁷

sau :


*Au au a-uă măi Ște- fa-ne*³⁸

5) *Completare, numai melodică, a piciorului catalectic :*

ex. 16 


Cum ne-a-lă-sa-lă bi-ti - ca \wedge *Au au au Floa-re dra-gă* \wedge *Ne-a-dre-s-cu-tăi - cu-ju - le* \wedge

Completarea melodică se face uneori numai prin prelungirea valorii, sugerîndu-se prin durata suplimentară silaba absentă :

rîndul 1 : ex. 17 

A - ni - șoa - ră scum - pa mea \wedge

față de :

idem rîndul 5 : ex. 18 

Mă - mi - cĂ - ni - șoa - ră ma - mă

(pătrimea echivalînd cu durata a două optimi).

De aici pot lua naștere situații excepționale, pasibile de interpretare greșită dacă aprecierea face abstracție de muzică. De pildă, versul :

Au au au ti - nă - ru meu au

avînd 8 silabe cuprinde — aparent — 4 picioare pline (*au au au ti-năru meu au*). Aparent, numai. Cîntarea valorifică silabele astfel :

ex. 19 

Au au au ti - nă - ru meu au \wedge

³⁵ Ca la 18.

³⁶ Ca la 26.

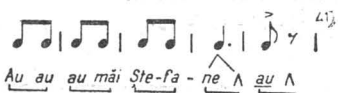
³⁷ Fg. 3036, Runcu (Tg. Jiu — Oltenia).

³⁸ Idem.

³⁹ În ordinea exemplificării : fg. 9966 c (Măgurele — Lenin — București), fg. 10036 a (Ursătei — Tg. Jiu — Oltenia), fg. 9985 a (Progresu — Brănești — București).

⁴⁰ Ca la 18.

Valoarea corespunzătoare silabei a 7-a sugerează prin dublare un picior catalectic, completat muzical. Confirmarea o găsim în faptul că interpreta accentuează în cântare silaba următoare, simțind-o ca începutul unui picior nou, de asemenea catalectic și, la rîndul său, completat muzical prin dublarea duratei. Ne aflăm, deci, în prezența unui rînd amplificat cu un al 5-lea picior, sub impulsul melodiei.⁴¹

Similar : ex.20  (pauza suplinește aici silaba absentă)

sau : ex.21  (idem)

6) *Suplinirea melodică a unei silabe absente din interiorul rîndului* (într-un vers defectiv) și *prelungirea silabei precedente pe valoarea muzicală supleantă* :

Cin' te-a cres-cu-^(u) pe ti-ne (sil. 4 → 5)

și :

Mui-că- ta-^(a) ma-re ma-mă (sil. 3 → 4)⁴²

ex.22 

7) *Eliziune silabică interioară, pentru evitarea unui vers supranumerar* :

Ău au áu cre'-rii scoși mă \wedge ⁴⁴ (cre'rii în loc de creierii).

8) *Contrație silabică (în triftong), în același scop* :

Mă Ioa- né voi- ni-en méu \wedge ⁴⁵

⁴¹ Ca la 37.

⁴² Fg. 8748 b, Mățău (Muscel — Argeș).

⁴³ Ca la 25.

⁴⁴ Ca la 31.

⁴⁵ Fg. 3093, Stolojani (Tg. Jiu — Oltenia).

9) *Încadrarea ritmică a unui picior ternar (care nu a putut fi evitat) în durata piciorului binar, prin tratarea sa muzicală ca :*

triolet : ex.23

A - ni - șoa - ră - scum - pa mea
A - ni - șoa - ră, tă - ti - că - tu

grup subdivizionar binar : ex.24

Și ne - că - să - to - riți dra - gă
(var.mel.)
Ș - am ră - mas sin - gu - ri - că dra - gă

★

Înceind expunerea principalelor procedee de versificare a prozei în timpul cîntării (expunere care se cere întregită), trebuie să precizăm că *bocetul* din zonele de care ne ocupăm prezintă alături de *texte versificate* și *texte în care versul se îmbină cu proza*.

Ne aflăm cu ele în plină heterometrie.

În același text putem întîlni :

Mă loa-né, doi ani ju- má-te = 8 sil.

Mă voi- ní-cu méu mă = 6 sil.

Mă voi- ní-cu méu, ca á-nu tre-cút⁴⁸ = 11 sil.

sau :

Cúm m-ai lá-sat drá-gă = 6 sil.

Și ne- că-să- tó-riți, drá-gă = 8 sil.

Ș-ám ră- más sin-gu-rí-că drá-gă = 9 sil.

Nú-mai cú Mă- riú-ța mí-că drá-gă⁴⁹ = 10 sil.

sau :

Drá-gă și să ái gri-jă \wedge = 7 sil.

Dé co pí- la- șul tău drág \wedge = 7 sil.

Că mi i-a ve- nít tîm-pul și-có-lîi, Floá-re
le-lí-tă = 15 sil.

Și n-á-re, drá-gă, cí-ne-l pre- gă-ti să plé-ce⁵⁰ = 13 sil.

ș.a.

⁴⁶ Ca la 25.

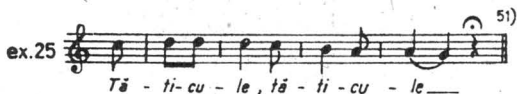
⁴⁷ Ca la 42.

⁴⁸ Ca la 45.

⁴⁹ Ca la 42.

⁵⁰ Fg. 10036 a, Ursăței (Tg. Jiu — Oltenia).

Anacruzele devin familiare și sînt adeseori respectate de melodie :



Dacă lipsește inspirația necesară „izometrizării” spontane a textului sau dacă emoția interpretului se precipită declanșînd un debit verbal crescut, refractar ajustării, melodia se conformează și-și suplimentează numărul de timpi, după necesitate. Tenace totuși, ea nu abdică în întregime de la legile structurii sale. Dacă nu mai acționează asupra cantității de silabe ale textului, ea caută să-și mențină, în schimb, principiul binar al mișcării melodice, cu gruparea de rigoare a celulelor elementare. Cu sau fără respectarea accentului tonic, textul se va afla înscris în această ordine, cu picioare bisilabice accentuate periodic pe prima silabă :

Din-co- tró-va mă voi- ni-cu- méu mă



Recurgînd la recitativul recto-tono, melodia și-a adăugat o celulă față de rîndul octosilabic al aceluiași exemplar :



La fel :

Că nu măi pu- teai vor- bi cu mi-ne 53

sau :

Și un- de-ó să măi mă dúc io dú-pă tí-ne 54

Ca și în vers, și aici accentul tonic neglijat își menține uneori nevoia de afirmare, exprimîndu-se într-un accent dinamic :



51 Fg. 9985 a, Progresu (Brănești — București).

52 Ca la 45.

53 Ca la 31.

54 D. 1315 I b, Gura Teghii (Cislău — Ploiești).

55 Ca la 37.

sau :

ex.29 

Cui răi, lă-sa!, dra-gă, co-pi - la - șii

Pentru păstrarea structurii, la nevoie se forțează și în aceste condiții completarea silabică în interiorul rîndului :

ex.30 

Tăi - cu-fu meu a - la bu - (u), tă - tr - cu

iar dacă textul pare că nu se pretează la completarea silabică interioară, ca în alt rînd, din același bocet :

Pîn | toa-tă lu-mu li-ța, [∨] tăi- cu-ță
(picioar ternar)

atunci melodia, pentru a-și menține structura binară, ia pe seama ei sugerarea unei silabe accentuate de completare, necesară între cele două atone ale piciorului ternar; ea asigură ritmicitatea binară printr-un procedeu folosit, am mai văzut, și în textul versificat : prelungește prima silabă atonă pe valoarea muzicală (accentuată) lipsită de corespondent verbal :

ex.31 

Pîn toa-tă lu-mu li - ț a. a, tăi - cu - ț ă

Cu toate acestea, melodia este adeseori nevoită să se adapteze ea unor picioare ternare ale textului și să accepte celule melodice cu trei unități.

Citeodată, ea face față acestei situații uzînd de artificiile ritmice cunoscute, adică dînd intercalărilor ternare o interpretare binară prin triolet sau subdiviziuni binare (ca în ex. 23 și 24).

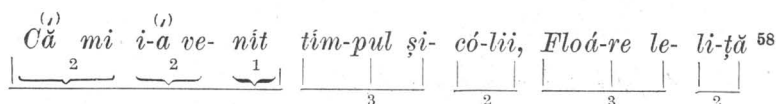
Auditiv, rîndurile se percep, în asemenea condiții, tot în lumina unei subordonări apreciabile a textului față de muzică.

⁵⁶ Fg. 8719, Dragoslavele (Muscel — Argeș).

⁵⁷ Ca la 51.

Alteori, suplimentarea melodică nu se mai compensează prin concentrarea duratei și celula melodică devine propriu-zis ternară, amplificându-se și ritmic. Accentul tonic al textului devine mai autoritar.

Nici atunci, însă, adaptarea la structura textului nu este absolută și melodia dispune de mijloace de rezistență. De pildă, fragmentul :



apare în cîntare astfel :



Picioarul ternar este respectat o singură dată (*Floa-re le-*). În rest, numai grupări bisilabice care, la nevoie, răstoarnă accentul tonic. De ce?

Examinînd melodia, observăm că pînă la invocația finală, muzica are un mers propriu-zis melodic, cu deplasări de înălțime (urcări și coborîri), în timp ce linia invocației finale are un caracter static (recitativ recto-tono). Pare plauzibil că principiul binar al mersului melodic, mai activ la schimbarea înălțimii, a avut putere predominantă, impunînd gruparea bisilabică a textului, în timp ce uniformitatea recitativului recto-tono a lăsat melodiei posibilitatea adaptării la structura textului.

Uneori muzica sugerează sau impune izometria chiar acolo unde textul nu o realizează. Să urmărim textul singur (încadrăm picioarele binar, așa cum apar în cîntare);

- | | |
|---|---------------|
| 1. <i>Á-o leó, Ri-cú-ța má-mii</i> | = 8 sil. |
| 2. <i>Á-o leó, flă-că-u má-mii</i> | = 8 sil. |
| 3. <i>Cé să să mai fá-că má-ma</i> | = 8 sil. |
| 4. <i>Făr' de tí-ne, mái-că</i> | = 6 sil. |
| 5. <i>Pá ce drúm s-a-púc Ri-cú-ță</i> | = 8 sil. |
| 6. <i>Cá să té mai gă-sesc, mái-că</i> | = 8 sil. |
| 8. <i>C-ái lă-sát pá má-ta sín-gu-rí-că, má-mă, má-mă</i> | = 10 + 4 sil. |
| 11. <i>Ūn-de-o să te mái gă-seás-că bă-trî-ní-ca</i> | = 12 sil. |
| 12. <i>Și un-de-ó să mái mă dúc io dú-pă tí-ne, má-mă</i> | = 12 + 2 sil. |
- etc. ⁵⁹.

⁵⁸ Ca la 50.

⁵⁹ Ca la 54.

Pentru a observa în deplină claritate ce se întâmplă în cântare, e necesar să urmărim bocetul în notare sinoptică.

ex.33

1 A - o - leo, Ri - cu - țã ma-mii
2 A - o - leo, Plã - că - u ma-mii
3 Ce să să mai fa-că ma-ma
4 Făr-di ti - ni mă-mă
8 Cai lă - sat pe mă-la sin - gu - ri - că, mă-mă mă-mă
11 Un de-o să te mai gă - seas-că bă-tri - ni-ca
12 Și un - de-o să mai mă duc du-pă li - ne, mă-mă

Să remarcăm, mai întâi, că melodia, avînd o structură foarte regulată, se organizează într-o măsură periodică ce include cîte 2 valori și îmbracă un picior bisilabic. Să urmărim rîndurile melodice A și B.

Rîndurile 1, 2, 3, octosilabice, cuprind cîte 4 măsuri de acest fel.

Rîndul 4, hexasilabic, are tot 4 măsuri, cea de-a 4-a obținîndu-se prin prelungirea ultimului sunet, urmat de pauza complementară necesară. De aceea, deși hexasilab, rîndul se percepe auditiv ca un octosilab.

În rîndul 8 remarcăm un nou artificiu : textul, inițial de 10 silabe, a fost repartizat pe rîndul melodic A ; acesta neacoperind decît 8 silabe, textul s-a revărsat, în continuare, în rîndul B, din care n-a avut nevoie decît de 2 valori, iar pentru restul melodic disponibil a recurs la o invocație complementară. Privind sinoptic rîndurile 3—4 față de rîndul 8, ochiul sesizează sus 8 + 6 silabe, iar jos de asemenea 8 + 6 silabe (interesantă revenire !). Dar, din nou ca mai sus, se adaugă a 4-a măsură, printr-un procedeu similar. Ca urmare, rîndul 8, datorită muzicii și artificiilor de care s-a uzat, se percepe ca un bi-octosilab :

C-ai lă- | sat pă | mă-ta | sîn-gu- |
 ↓) ↓,) ↓) ↓)

ri- că | ma-mă | ma-mă | ^ ^ |
 ↓) ↓) ↓))))) |
(durata păstrată)

Rîndul 11, care are 12 silabe, își epuizează primele 8 pe rîndul melodic A, își revarsă celelalte 4 în varianta rîndului B, care păstrează, prin cele 2 măsuri în continuare, și durata altor 4 silabe, absente, suplînindu-le și sugerîndu-le existența. Rîndul 11 se percepe astfel, și el, ca un bi-octosilab. La fel și rîndul 12 (nu mai analizăm), unde melodia nu are nevoie decît de o singură măsură peste dimensiunea textului.

Toate rîndurile sînt percepute, în concluzie, ca octosilabice.

Este un foarte interesant exemplu de asimetrie în simetrie.

Flexibilă, melodia face față, așadar, varietății dimensionale a rîndurilor de text fie prin modificarea ad-hoc a întinderii sale (cînd uzează mai cu seamă de recitativ și mai puțin de mișcarea melodică), fie prin mijlocul echivalențelor ritmice în cadrul unei durate globale constante.

Prin cel de-al doilea mijloc, ea are posibilitatea de a sugera, în spatele unei cantități mai reduse de silabe exprimate, o cantitate silabică virtuală mai mare. Ea are, prin aceasta, o acțiune versificatoare și unificatoare, aducînd la același numitor rînduri de text de întindere diferită.

Textul trebuie examinat de aceea în ambianța melodiei, pentru a se vedea cînd proza rămîne proză, cînd se transformă în vers și dacă dimensiunea silabică a versului coincide întotdeauna sau nu cu cea carese percepe auditiv (prin cîntare).

Într-un bocet avem prilejul de a remarca în următorul tablou si-
noptic variațiile unui rînd melodic în diferite strofe :

60)

ex 34

rd2. Scoa-lă - te dra - gă

rd 5. Fră - ti - oa - re

rd 11. Dra - gă fra - te

rd 14. Că - i a - du - că - to - ri

rd 17. Fră - ti - oa - re

rd 18a. Dra - gă fră - ti - oa - re - ai

rd 18b. a - pu - caț dra - gă

rd 18c. ca - lea ci - mi - ti - ru - lui etc.

Tabloul revelator.

Rîndul melodic e susceptibil de a primi 8 silabe și le și primește pînă la urmă, după ce jonglează cu 5,4,6 silabe, de mai multe ori, sugerînd meru durata maximă și, o dată cu ea, izometria. Melodia o realizează cu ajutorul echivalențelor ritmice, cînd la începutul, cînd la sfîrșitul rîndului (La nevoie, disociază un amplu rînd de text : 18 a, b, c.)

Dar muzica mai arată aci că o dată hexasilabul e realmente hexasilab, anume în rîndul 18 a, unde durata globală a ultimei măsuri este redusă la valoarea elementară a piciorului bisilabic (2 optimi) ; o dată, de asemenea, pentasilabul este realmente pentasilab (18 b, cu același teme), dar un pentasilab neversificat, respectînd structura naturală a prozei în ordonarea duratelor și accentelor (o unitate elementară stingheră și 2 accente consecutive, ca în vorbire).

⁶⁰ Ca la 56.

Cele 2 rînduri vecine (18, a, b) care se detașează de ritmica celorlalte se precipită primul peste al doilea și apoi ultimul peste octosilabul următor, vădînd o dinamizare a debitului verbal, ca expresie a unui impuls emoțional acut.

În asemenea condiții psihice, fluenta prozei crește, și devenind precumpănitoare, subordonează melodia în mai mare măsură. Lungirea rîndurilor melodice se asociază cu insistența infiltrațiilor ternare și cu implicațiile anacruzice :

ex.35 

rd5 Că nu-ma a ur, tă 3, ti - cu - le, ie - șca din mi-ni - le ma - ta - li - că

sau :

ex.36 

rd7. Fă-ră să ne bați la stă - pin, tă - cu - ju - le, tă - ti - cu - le

(Aci întîlnim din nou un echivoc provenit din contradicția frecvență dintre accentul melodic (metric) și tonic. E rîndul melodiei să se afirme din umbra textului.)

Într-un alt bocet, interpreta își exprimă o vreme gîndurile într-un tipar relativ ordonat, reprezentat prin versuri hexasilabice (mai ales) și octosilabice, sau cîte un rînd mai lung (10,12 silabe), cu ordine interioară binară. La un moment dat, gîndul devine tulburător : amintirea greutăților materiale pe care femeia le are de înfruntat singură și de care se simte copleșită îi intensifică emoția la maximum și interpreta începe să plîngă. Din clipa aceasta, expresia ideilor se precipită și proza irumpe în deplină libertate. Melodia devine un auxiliar al vorbirii, oglindindu-i asimetria și a dimensiunilor, și a grupărilor, și a accentelor :

ex.37 

Că mi s-a sur-pat ca-sa, dra-gă și nu mai e șin - di-lă dra-gă
Și-a ve - nit un po - top ma-re, dra-gă, și mi-a luat și - fa
du-pă ca-să, dra-gă și mă plo-u-ș-n ca-să, dra-gă

Cînd interpreta este deosebit de sensibilă și dotată artistic, la calitatea poetică și melodică a lamentației sale se adaugă aspecte suplimentare

⁶¹ Ca la 51.

⁶² Idem.

⁶³ Ca la 42.

ale subordonării melodice față de poezie : pe lângă racordarea sa la întinderea variată a textului și la înscrierea silabelor în ordinea accentului tonic (excepțiile sînt puține), pe lângă respectarea anacruzelor inițiale și interioare, melodia se conformează adeseori duratei virtuale a silabei vorbite, valorificînd-o muzical ; mai mult, melodia subliniază cu suplete virfurile expresive ale sensului (ale declamației) prin înălțime, frazare, durată.

Valoarea artistică a realizării și elocvența ei se ridică astfel la un grad înalt de afirmare.

Drept dovadă :

ex. 39 64)

1. A - u - leo, (pu-i - șo-ru) ma-mii A - u - leo, (Mi - ti - ca) ma-mii

3. Scoa-lă - te Flă - că - u ma-mii 4a. Scoa-lă - te, (pă-să - ri - ca) ma-mii

b. a zbu-ră - toa-re de la mă - mi-ca ei din bra-țe A - leo

6. Flă - că - ia-șu ma-mii (al bār - ba-țu) Flă - că - u ma-mii (al) (vred-nic) Flă -

că - u ma-mii (al) (cu - min-te) și (al) (dăș - lep-ti) și (și) în-vă - ța-ti

9. N-ai fost mă-mi - ți-co, mai (ne-min - to-si) Ca să te poa-tă ma-ma ui-

11. ta, (flă - că - u ma - mii), mai cu - rînd. A - leo

12. (Ti - ne - re - lu) ma-mii (Tran - da - fi - ru) ma-mii (al) (im - bo - bo - cit) și

14. (te-n - flo - rit) (Cum plea-că) de la mă - mi-ca lui din bra-țe

S-ar părea că melodia, conformîndu-se textului, evită contradicțiile structurale și caută să împace structura sa proprie cu a celuilalt, păstrîndu-și, pe cît poate, principiul binar al mersului melodic. Pentru a-l salva, ea valorifică în consecință anacruzele, recurge adeseori la artificii ritmici

64 D. 1034 II a, Izvoare (Teleajen — Ploiești).

65 Încadrăm virfurile expresive.

obișnuit al echivalențelor ritmice (multiplicarea sau subdivizarea valorilor : rd. 1, măs. 1 ; rd. 4 a, măs. 2 ; 4 b măs. 1 ; 7, măs. 3 ; 8 a, măs. 4 ; 8b, măs. 2 ; 4c, măs. 1), la completări muzicale ale silabelor absente (rd. 13c, măs. 2), completări pe care uneori, din umbră, i le impune și textului (rd. 6, 8b și c, 9). Rareori manifestă și tentative de răsturnare a accentului tonic, în favoarea celui metric (rd. 14, măs. 1 — 2). Când nu reușește altfel, își extinde realmente celulele (rd. 9, 10).

Să insistăm puțin asupra unui aspect al legăturii dintre text și melodie, care a fost, pînă acum, semnalat în treacăt.

Întîlnirea unor structuri diferite poate genera situații hibride și echivoce, consemnarea grafică fiind cîteodată dificilă sau arbitrară.

Chiar cînd una din structuri predomină, cea subordonată se afirmă, uneori, și ea din planul secundar. De pildă :

66)

ex.39 

Să-i cresc, să-i că - să - 10 - resc, mă

Accentul tonic afirmat pe timp secundar nu are, în cazul de față, efect derutant și grupările sînt precise.

În exemplul următor, însă, se creează un echivoc și aprecierea se lovește de îndoieli, oscilînd între 2 versiuni :

a) ex.40 

Și na - re, dra - gă,....

— în care accentul interpretării muzicale decide împărțirea, iar cel tonic, contrazis, se afirmă din umbră — și


b) ex.41 

Și na re; dra-gă,....

— în care accentul tonic decide împărțirea, iar accentul interpretării muzicale se afirmă din planul secundar.

Diferențele de intensitate ale accentuării sînt minime și, în aceste condiții, la o audiere insistentă, însăși percepția devine echivocă, cercetătorul putînd auzi cînd într-un fel, cînd în altul. Intervin însă, în favoarea primei versiuni, 2 argumente :

Primul — că melodia este o variantă a unor melodii „de zori” sau „brad”, ambele versificate și corespunzînd tiparului metric respectiv :

ex.42 

⁶⁶ Ca la 45.

⁶⁷ Ca la 50.

Al doilea — că schema metrică a întregii melodii, indiferent de conturul melodic, începe sistematic cu iamb și este dispusă în grupe bisilabice, cu sau fără accente tonice pe timpi secundari :

fragment comparat

1. Au, au, au, Floa - re le - li

2. Au, au, au, Floa - re dra - gă

4. Au, au, au, Floa - re Floa - re

ex.43 5. Dra - gă, și să ai gri - jā

6. De co - pi - la - șul tău drag

7. Că mi - ia ve - nit tim - pul și ..

8. Și na - re, dra - gă

O situație similară apare în :

Áu au | áu Ni- | có-lá | ié ^ |
 Áu au | áu nu | țí-ó mai | pá-rut |
 Áu Ni | có- la | ié au | á- uî |
 Áu au | ráu de | mí-ne | nu ^ 68 |

cu aceeași schemă, constantă :

ex.44

Chiar dacă accentul tonic se afirmă, faptul că recurge la adaosuri pentru versificare dovedește că în auzul interpretei primează schema impusă de melodie. Deci, accentele tonice care le contrazic pe cele metrice trebuie considerate în planul secundar.

68 Ca la 33.

Există și aspectul invers, cînd accentul tonic este decisiv, iar cel muzical apare în planul secundar. Nu întotdeauna, însă, există posibilitatea precizării ierarhiei. Situația trebuie privită, în asemenea cazuri, ca fiind absolut echivocă, iar echivocul ca fiind inerent.



În cele de pînă acum am trecut în revistă cîteva posibilități de concretizare a unor anumite categorii de texte populare românești cîntate, văzute în lumina raportului lor cu muzica.

Am urmărit versuri de 6 (5) și 8 (7) silabe și amestecuri de 8 (7) și 6(5) silabe, din categoria versului propriu-zis; de asemenea, versuri de o factură sui-generis, provenite din proză, obținute prin combinarea unor procedee obișnuite ale versului propriu-zis și a unor artificii specifice.

Melodia a apărut ca factorul activ (stimulator) al acestei transformări. Ea se prezintă gata structurată, din forme mai vechi, cu celule de tip binar, într-un tipar comun cu al textelor versificate, de factură arhaică (cele propriu-zis rituale). Este greu de spus acum de ce și de cînd este astfel constituită melodia, știut fiind că în cîntare textul și melodia iau naștere simultan, printr-un proces desfășurat sub acțiunea bilaterală a celor 2 componente ale cîntecului. (Nu este vorba de momentele concrete ale cîntării în condițiile formelor gata constituite, cînd un text nou creat se poate adapta la o melodie existentă în memoria interpretului sau invers, ci de stadiul primar al constituirii formei.)

Am înregistrat și proză propriu-zisă, manifestată ca element activ sau pasiv în raport cu melodia.

Exemplele analizate tind să arate că, acolo unde intensificarea fluxului emoțional stimulează un debit verbal crescut și unde rolul recitativului sporește în compoziția melodiei, puterea metricii limbii vorbite este mai mare decît a melodiei.

Oricare ar fi elementul subordonat, el nu abdică total de la legile structurii sale și le afirmă uneori din planul secundar.

În această simbioză, *melodia* se manifestă mult mai frecvent decît textul, atît în planul principal, cît și în cel secundar, *apărînd ca element preponderent*.

Prin intermediul duratei ritmice și al accentului, melodia are capacitatea de interpretare și definire a dimensiunilor și organizării metrice a textului supus cîntării.

Datorită supleței sale, pe de o parte, și puterii sale de a stimula modelarea textului, pe de altă parte, melodia are posibilitatea de a se îngeamăna cu texte de cele mai diverse structuri, de la vers pînă la proză, și de a le aduce la un numitor comun, în raport cu trăsăturile fundamentale ale structurii sale metrice. Ea constituie, prin aceasta, un factor unificator al diverselor categorii de texte pe care le-am urmărit.

În cele de mai sus nu am înfățișat decît cîteva aspecte ale subiectului. Ar fi utile și necesare, fără îndoială, o inventariere și sistematizare, cîndva, a tuturor aspectelor existente.

Dar și în limita celor expuse se poate reafirma cu certitudine că o cercetare desprinsă de melodie a textului destinat cîntării — fie el vers sau proză — nu poate duce decît la rezultate parțiale sau eronate.

UN ASPECT DE LA RELATION ENTRE TEXTE ET MÉLODIE DANS LE CHANT POPULAIRE ROUMAIN

L'article traite des relations structurales entre le texte et la mélodie du chant funèbre de l'Olténie du Nord et de la Valachie. On présente un système différent de celui que Constantin Brăiloiu a établi dans son œuvre «Le vers populaire roumain chanté» (voir note 1), système signalé à la fin de l'étude citée sans avoir été pourtant traité plus amplement.

On examine la manifestation du caractère syncrétique du chant populaire vocal par des phénomènes d'adaptation réciproque entre le texte et la mélodie, dans un répertoire qui présente des aspects particuliers, provenant du fait que les textes prennent la forme des vers, de dimensions variées, ou bien celle de la prose.

Dans la première partie on distingue dans le cadre du répertoire funèbre, deux catégories : *le chant rituel* proprement dit, à texte en vers, et *la lamentation* (bocet) dont le texte prend tout aussi bien la forme en vers que celle en prose.

On passe ensuite au chant rituel proprement dit. Après avoir relevé la correspondance entre la structure binaire de la cellule mélodique et la dimension bisyllabique des pieds du vers, on mentionne l'alternance des vers hexa-(penta-) syllabiques avec les octo-(hepta-) syllabiques et on montre quelques aspects de l'adaptation de la mélodie à la fluctuation des dimensions du vers.

En conclusion on souligne la possibilité, fréquente, que la mélodie supplée la syllabe finale qui manque dans un vers catalectique et suggère son existence en doublant la durée du dernier son, ou bien en répartissant deux sons sur la même syllabe.

La seconde partie de l'article, plus ample, a trait à la lamentation.

On démontre le processus de la transformation de la prose en vers, lorsque la mélodie le demande. On examine quelques aspects de ce processus, en démontrant l'importance de la mélodie dans la détermination de la dimension des rangées du texte et on expose les principaux artifices à l'aide desquels on réalise cette transformation.

On signale la possibilité d'insérer entre les rangées versifiées, des fragments de texte non ajustés à la dimension du vers, éventualité qui oblige la mélodie à l'extension de ses incises d'une manière correspondante. Pour un tel cas, on montre l'organisation intérieure des rangées ; d'habitude la mélodie abdique seulement quant à la constance du nombre des unités de l'incise et non pas au principe binaire de leur groupement, et impose, par conséquent, la structuration du texte dans des pieds bisyllabiques tout

comme les vers ; lorsque la mélodie doit pourtant se conformer à l'existence des pieds ternaires du texte, elle résoud parfois cette nécessité dans le cadre de la durée du groupe bisyllabique, en compensant la supplémentation mélodique par un triolet ou bien par la sous-division binaire (en donnant donc une interprétation binaire à l'intercalation ternaire) et d'autres fois aussi par une amplification rythmique, mais dans ce cas, spécialement à l'intérieur d'un fragment récitatif recto-tono et non pas dans un mouvement mélodique proprement dit.

On démontre ensuite la possibilité de la mélodie de suggérer l'isométrie là même où le texte ne la réalise point, la mélodie usant de la prolongation correspondante des sons ou bien des équivalences rythmiques.

On souligne, en conséquence, la capacité versificatrice et unifiante de la mélodie et la nécessité de considérer celle-ci comme principal critérium pour la définition de la structure du texte en tant que vers ou prose.

On exemplifie enfin l'éventualité d'une manifestation active de la structure de la prose ou celle des sommets expressifs, déclamatoires, du texte, sous l'impulsion d'une précipitation émotive ou des ressources psychiques et dramatiques d'une interprète particulièrement sensible et artistiquement douée.

L'exposé se termine par la mention des aspects inhérents à l'entrelacement des structures différentes :

— l'adaptation du texte à la structure de la mélodie; parfois la structure du texte se manifestant aussi, quoique du plan secondaire;

— l'adaptation de la mélodie à la structure du texte, la structure mélodique se manifestant parfois aussi, mais du plan secondaire;

— aspects équivoques.

Viennent ensuite des conclusions résumatives qui soulignent la prépondérance, dans l'ensemble du chant, de la structure de la mélodie, ainsi que le démontre le matériel étudié dans une certaine étape de l'évolution du genre.

COMPOZIȚIE ÎN BALADA „ĂI TREI FRAȚI CU NOUĂ ZMEI”

CONSTANTIN ERETESCU

Vom căuta în lucrarea de față să punem în lumină structura compozițională a baladei *Ăi trei frați cu nouă zmei*. Folosim în analiză varianta din Ghimpați, r. Drăgănești-Vlașca, reg. București, furnizată lui Const. Brăiloiu (I VIII 1935) de către inf. C. Lăcătuș și reprodusă apoi în volumele Al. I. Amzulescu și Gh. Ciobanu, *Vechi cîntece de viteji*, București, E. S. P. L. A., 1956, p. 48—51 și Al. I. Amzulescu, *Balade populare românești*, București E.P.L., 1964, p. 339—342.

Balada ca gen a suscitat interesul cercetătorilor¹, Studiile întreprinse pînă acum s-au referit mai ales la conținut, la probleme privind clasificarea sau geneza ei. Vom încerca în cele ce urmează să stabilim că balada reprezintă o structură formală sever organizată. *Ăi trei frați...* excelează prin rigurozitatea structurii și acest fapt ne-a făcut să o alegem ca obiect al analizei. Prin construcție ea exemplifică o schemă pe care o regăsim și în alte cîntece epice. Aceasta permite ca observațiile să devină utile în cercetarea pieselor care conțin scheme de compoziție similare.

Concepînd balada ca o structură, ne-am propus să stabilim inventarul de motive care o compun, să urmărim apoi distribuția relativă a

¹ Cităm cîteva dintre cele mai importante lucrări: N. Iorga, *Balada populară român ească. Originile și ciclurile ei*, în *Istoria literaturii române*, ed. a II-a, București 1925, vol I, p. 25—47; P. Caraman, *Contribuție la cronologizarea și geneza baladei populare la români*, în „Anuarul Arhivei de folclor”, Cluj, I (1932), p. 53—106 și II (1933), p. 21—88; *Considerații critice asupra genezel și răspîndirii baladei „Meșterul Manole” în Balcani*, în „Buletinul Institutului de filologie română «Al. Philippide »”, I. (1934), p. 62—102; D. Caracostea, *Miorița în Moldova. Fragment din istoria și estetica epicii populare române*, în „Convorbiri literare”, 49 (1915), p. 1214—1250; 50 (1916), p. 615—634, 715—723; 53 (1921), p. 144—149; 55 (1923), p. 465—485; C. Brăiloiu, *Sur une ballade roumaine (La Mioritza)*, Geneva, 1946; L. Șăineanu, *Legenda Meșterului Manole la greci*, în „Convorbiri literare”, 22 (1889), p. 669—702; Mihai Pop, *Nouvelles variantes roumaines du chant du Maître Manole*, în „Romanoslavica”, IX (1963), p. 427—445; O. Birlea, *Procesul de creație al baladei populare române*, în „Rev. Fundațiilor”, VIII (1941), p. 558—598; Al. Amzulescu, *Răscoala făranelor din 1907 oglindită în cîntecul popular*, în „Revista de folclor” II (1957), p. 125—147; I.C. Chițimia, *Poezia populară narativă, Balada*, în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor”, VI (1957), nr. 3—4, p. 595—651.

acestor elemente unele față de altele și includerea lor în unități mai complexe (episoade).

Cercetarea textului poeziei populare ² (în cazul de față a baladei) nu se poate limita la înțelegerea pe planul succesiunii motivelor și implică stabilirea raporturilor de echivalență, opoziție etc. între motive indiferent de locul pe care acestea le ocupă în text.

În lucrare analiza a fost efectuată operându-se pe două axe; una *diacronică* și alta *sincronică*. Pe axa diacronică a fost fixat episodul care implică o succesiune cronologică obligatorie de motive, iar pe axa sincronică se plasează *motivele* ³ în *repetiție* ⁴.

Întrucît vom face permanente referințe la textul baladei, am socotit necesară reproducerea lui. Textul a fost structurat în episoade și în cadrul acestora în unitățile componente pentru a evidenția sistemul de compoziție. Fiecărei unități îi corespunde o literă, A, B, C, D, E, pentru episodul 1, A₁, B₁. . . A₂, B₂. . . A₃, B₃. . . pentru episoadele 2, 3, respectiv 4. Semnul x corespunde unui vers lipsă presupunînd un sistem repetitoriu perfect.

Balada *Ăi trei frați*. . . este alcătuită în afara motivului introductiv din serii de cinci unități (A, B, C, D, E; A₁ B₁, C₁, D₁, E₁; A₂, B₂, C₂, D₂, E₂; A₃, B₃, C₃, D₃, E₃) aflate în repetiție. Fiecare serie întregeste un episod epic. Pentru balada aflată în discuție, fiecare episod (prin motivul final E, E₁, E₂, E₃) se încheie cu decapitarea unui număr de zmei. În repetiție, unitățile de text aflate în componența episodului se reiau cvasiidentice. Motivele E și E₁ sfîrșesc în același mod, cu răpunerea a cîte trei zmei. Ultimul vers al episodului recapitulează raportul de forțe: 52 *Tăie trei, rămase șase* (E) și 83 *Tăie trei/ 84 Rămase trei* (E₁). Sistemul de repetiție sugerează că episodul 3 (motivul E₂) va încheia lupta prinuciderea celorlalți trei zmei. Presupunerea nu se realizează însă. Motivul E₂ prezintă un exemplu de disimetrie cu efecte stilistice pregnante. Lupta se termină cu omorîrea a doi zmei, pentru a opune în ultimul episod pe fratele cel mic zmeului mic în vederea înfruntării decisive. În acest sens, motivul E₂, prin versul 109 *Tăie doi, rămase unu*, în loc să încheie balada, creează o nouă opoziție, care proiectează conflictul asupra episodului 4. Acest episod se diferențiază sub aspect calitativ de primele trei, datorită opoziției finale de intens dramatism, ai cărei termeni sînt fratele viteaz și zmeul viteaz.

Lectura baladei scoate în evidență, sub aspect epic, existența a două conflicte (opoziții) care se desfășoară paralel. Primul (complementar)

² Deși presupunem caracterul sincretic al manifestării folclorice, privim textul ca pe o realitate poetică și nu urmărim relațiile dintre text și muzică.

³ Claude Lévi-Strauss (*Le geste d'Asdiwal*, Ecole Pratique des Hautes Etudes, Section des Sciences Religieuses, Extrait de l'annuaire 1958-1959, p. 3-43) studiind mitul, face distincția *secvență/schemă*. Secvențele redau succesiunea cronologică a evenimentelor și sînt organizate în scheme. În același sens am folosit în lucrare noțiunile episod și motiv (unitate de text).

⁴ Repetiția, așa cum apare definită în *Gramatica limbii române*, Edit. Acad. R.P.R., București, 1954, vol. II, p. 248, ca „un procedeu sintactic care constă în repetarea unui cuvînt sau a unui grup de cuvinte, cu scopul de a se exprima intensitatea unei acțiuni sau a unei calități, precum și pentru a se exprima unele situații circumstanțiale, ca: durata, distribuția, progresia etc.”, este inoperantă în baladă. Aici repetiția se produce la nivelul contextului, la ea participă motive și episoade.

este conflictul dintre fratele cel mare și fratele cel mic și cel de-al doilea (fundamental) dintre fratele cel mic și zmei. Fratele mic, încadrat în ambele conflicte, realizează unitatea epică a baladei. El este angajat într-o dublă opoziție și numai izbînda în ambele conflicte îl evidențiază ca erou.

Structura unităților episodului și sistemul de repetiție în care se cuprind acestea exprimă poetic opozițiile semnalate.

Episoadele epice (pe care le considerăm egale în acest punct al analizei) sînt organizate într-un sistem de opoziții succesive. Opoziția celor cinci unități ale unui episod este, efect al contiguității, o opoziție de gen și rezultă din alternanța motivelor epice cu cele dramatice (A — epic, B — dramatic, C — epic, D — dramatic, E — epic). O reprezentăm prin schema :

$$A \leftrightarrow B \leftrightarrow C \leftrightarrow D \leftrightarrow E$$

(Folosim în exemplificare simbolurile convenite pentru primul episod)

În afara opoziției de gen, între motivele A și C, respectiv B și D, există o opoziție semantică. În primul caz este o opoziție între două unități epice, în cel de-al doilea între două unități dramatice (precizăm că cele patru unități [A, B, C, D] redau în fiecare episod conținutul conflictului de familie). În cadrul fiecărei grupe de opoziții, prin antiteză, sînt subliniate calitățile morale ale fratelui mic. Le vom urmări :

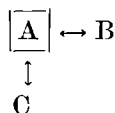
A	C
17 Strigă fratele cel mare,	31 Strigă fratele cel mic,
18 Căci e mare,	32 Căci e mic
19 Minte n-are,	33 Și mai voinic,
20 Căci purta haine de domn	34 Tot slujind pe ispravnic,
21 Și minte n-avea de om,	35 Multă minte-a dobindit,
22 Către frații săi cei mici :	36 Aferim, ce mai voinic :

Pe planul conținutului, fiecare motiv are la bază contrastul dintre aparență și realitate. Fratele mare nu îndreptățește așteptările în privința inteligenței care ar trebui să concorde cu vîrsta, iar faptul că purta haine „de domn” nu face decît să-i scoată în relief prostia (21 *Și minte n-are de om*), opunîndu-se sub toate aspectele fratelui mic.

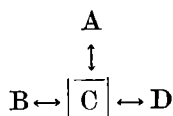
Remarcăm structura identică a celor două unități aflate în opoziție. Interpretul are în vedere o schemă de construcție unică, din care compune portretele opuse ale celor doi frați. Antonimele *mare/mic*, *minte n-are/și (-i) mai voinic*, prostia maximă înfățișată sub aparențe vestimentare „de domn”/inteligența omului de rînd, constituie elementele care diferențiază cele două portrete. În literatura populară este întîlnită frecvent înfruntarea dintre frați (indeobște trei), în care fratele mic (mezinul, prislea) își dovedește vitejia și inteligența. Calitățile mezinului sînt adesea consemnate printr-un clișeu : *Al mai mic/ Și mai voinic, Ce-i cu statul de copil/Și cu sfatul/De bătrîn*. *Voinic* include în sfera sa nu numai calitatea de viteaz, ci și pe cea de inteligent. Necesitatea rimei se pare că a sugerat creatorului popular introducerea termenului *voinic*, care nu reprezintă contrariul perfect la *minte n-are* (prost).

Paralelismul semantic nu înglobează ultimul vers al celor două unități. În locul complementului indirect 22 *Către frații ...* (A) apare în motivul C o propozițiune 36 *Aferim, ce mai voinic*, expresie a atitudinii cîntărețului față de fratele viteaz. Prin opoziție privativă se accentuează lipsa calităților morale ale celui alt frate.

Dacă reprezentăm opoziția de gen pe orizontală, iar opoziția semantică pe verticală, opozițiile în care se află cele două motive față de celelalte motive ale episodului pot fi redată astfel :



și



Motivele B și D dezvoltă conflictul de familie prin disputa celor doi frați. Transcriem paralel replicile :

B	D
23 — Aleleică, frații mei,	37 — O dată cu viața mea
24 Hai să dăm pe sori-mea,	38 Eu n-oi da pe soră-mea,
25 Pe soră-mea Găftița,	39 Pe soră-mea Găftița,
26 Să ducă zmeii cu ea,	40 Să ducă zmeii cu ea
27 Ca să ne lungim viața !	41 Ca să ne spurce legea !
28 Că ei, vezi, că-s nouă zmei.	
29 Și noi sîntem numai trei.	
30 Și-om pieri ca vai de noi !	

Între cele două replici există diferențe cantitative numai în primul episod. În următoarele, pentru a scoate în relief punctele de vedere deosebite ale fraților, interpretul păstrează numai versurile care exprimă opoziția. În episodul 2 replica fratelui mare este redusă la versurile 24—27 (în motivul B₁ versurile 58—61), în episodul 3 este redusă la versurile 24—25 (în motivul B₂ versurile 91—92), în episodul 4 este reprezentată din nou prin versurile 24—27 (în motivul B₃ versurile 115—118). Replica mezinului rămîne neschimbată, cu excepția ultimului episod cînd se reduce la versurile 37—38 (în motivul D₃ versurile 120—121). Nu vom analiza aici cauzele care fac ca repetiția motivelor să nu fie identică, ci vom analiza modul în care se realizează opoziția în dialog. Motivul D se află în opoziție semantică perfectă cu motivul B în episoadele 2 și 4 și parțială în 1 și 3.

Analizăm motivul B așa cum apare el în episoadele 2 și 4.

Cele două unități se găsesec într-un paralelism semantic (de la care face excepție primul vers al motivului D, 87 — *O dată cu viața mea*). Opoziția semantică se produce numai în două versuri :

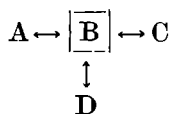
B		D
24 Hai să dăm pe sori-mea,	←	38 Eu n-oi da pe soră-mea,
27 Ca să ne lungim viața !	→	41 Ca să ne spurce legea !

În primul vers înlocuirea formei verbale de subjonctiv plural (*a da*) — *să dăm* prin cea de viitor popular forma negativă (*n-oi da*) realizează antonimia semantică, subliniată în motivul D de determinările circumstanțiale 37 — *O dată cu viața mea*. Pronumele personal (*eu*) realizează antonimia semantică cu forma de pronume personal la plural (*noi*) inclus în forma verbului (*să dăm*). Prezența lui este expresia lingvistică a desolidarizării de propunerea fratelui mare. În cel de-al doilea vers interpretarea în termeni morali a acțiunii urmează drumuri inverse : *să ne lungim viața / să ne spurce legea*. Interpretul popular subliniază principiile morale deosebite ale celor doi protagoniști și participă emoțional în relatarea acțiunii. Primul urmărește să-și mențină viața, cel de-al doilea apără un principiu etc.

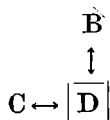
O expresie a afecțiunii sale îndreptată către fratele mic este interjecția *aferim* care urmează seriei de calități morale prin care a fost caracterizat.

Remarcăm totodată că în dialog — și numai aici — apar elemente de limbă vorbită : forme de viitor popular, *oi da*, interjecții, *aleleică*, *hai*, *aferim* și expresii *a lungi viața*, *a spurca legea*.

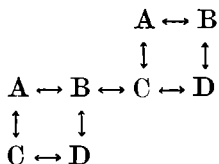
Reprezentarea grafică a opozițiilor celor două motive în contextul motivelor episodului este următoarea :



și



Ansamblul opozițiilor în care sînt cuprinse cele patru motive discutate poate fi reprezentat prin schema :



Atît conflictul de familie, cît și conflictul dintre fratele mic și zmei are la bază un principiu etic, care este mobil al eroismului. Împotriva voinței fratelui mare, mezinul — păstrător al tradiției — nu permite căsătoria sorei sale Găftița cu cei de altă lege și provoacă prin aceasta declanșarea conflictului fundamental.

Motivul E care concentrează acțiunea epică a fiecărui episod, redă lupta dintre fratele mic și monștri și se desfășoară paralel cu primul conflict.

În structura baladei, motivul E nu se opune unei alte unități narative decît în contextul contiguității motivelor epice și dramatice. Descriind lupta, el conține opoziția în însăși structura motivului.

O serie de mijloace lingvistice redau momentul înfruntării. În partea a doua a motivului accentul cade asupra acțiunii, după cum o dovedește bogăția seriei de imperfecte plasate în rimă: 48 *O dată se opintea*, /49 *Paloș din teacă scotea*/50 *Și frumos mi-l azvîrlea*/51 *Și trei zmei că mi-și tăia !* În episodul 4 care prezintă lupta dintre fratele cel mic și zmeul cel mic, seria de imperfecte este amplificată, extinzîndu-se asupra a opt versuri : 144 *Pe soru-sa o-duceau*, /145 *Și zmeul că mi-o vedea*, /146 *Leșin la inimă-i da*/147 *Și zmeul că se-nmuia . . .* /148 *Dar fratele ce-mi făcea ?* /149 *Paloșul că mi-l scotea*/150 *Cap de trup că depărta*/151 *Și zmei se curăța . . .* Utilizarea verbelor de mișcare accentuează caracterul dinamic al acțiunii. Menționăm că toate celelalte motive ale baladei nu atestă prezența seriei de imperfecte.

Atitudinea subiectivă a interpretului popular este simțită permanent. Pe planul acțiunii el nu descrie decît faptele mezinului. *Aces ta cu zemii se lua, paloș din teacă scotea* etc. Pe plan lingvistic, satisfacția interpretului pentru actul răpunerii zmeilor este consemnată prin întrebuintarea dativului etic (50 *Și frumos mi-l azvîrlea* [Paloșul]; 51, 108 *Și trei (doi) zmei că mi-și tăia*). În ultimul episod dativul etic al participării apare în patru versuri (deci mai mult decît în toate celelalte episoade la un loc), desigur pentru că mezinul se află angajat în cea mai grea încercare : 142 *Și zmeul ca să mi-o vază*/145 *Și zmeul că mi-o vedea*/148 *Dar fratele ce-mi făcea ?*/149 *Paloșul că mi-l scotea*. Dintre ele, primul dativ al participării este al fratelui, iar celelalte ale interpretului. Față de episoadele anterioare, în ultimul apar descrise atitudinile ambilor luptători, motivul structurîndu-se în două momente distincte. Versul 148 *Dar fratele ce-mi făcea ?* separă printr-o interogație retorică cele două momente.

În evoluția conflictului baladei, concepția diferită a celor doi frați duce la declanșarea luptei dintre mezin și zmei. Faptul că mezinul răpune într-o primă luptă trei zmei asigură posibilitatea reluării opozițiilor într-un nou cadru. Totodată, prin faptul că fratele nu ucide toți zmeii din prima încercare, se sugerează ideea unei limite a puterii mezinului. La reluarea luptei, acesta ucide încă trei, iar a treia oară numai doi. Detaliul introduce un nou concept, acela al diferenței de putere în rîndul zmeilor. Presupunînd că ei sînt de forțe egale, încercarea a treia trebuia să fie decisivă. Prin analogie, conchidem că între zmei, ca și între frați, ultimul este cel mai viteaz. Narațiunile populare ca și baladele fantastice oferă numeroase exemple în acest sens. O variantă a baladei *Ăi trei frați*. . . explicitează

chiar această concluzie : *Rămînea zmeul cel mic, / Căci e mic, / Și mai voinic, / Amîndoi s-au potrivit. . .*⁵

Prin introducerea ideii de gradație a puterii zmeilor se renunță la sistemul de compoziție *trei + trei + trei* care fusese sugerat în primele două episoade. Este surprinzător de aceea faptul că în episodul 2 sînt uciși trei zmei. Aceasta ne conduce la ideea contaminării în balada discutată a două sisteme compoziționale. Primul presupune un grup divizibil prin trei, în cazul nostru nouă zmei, răpuși în trei încercări egale. Cel de-al doilea, un grup de trei în cadrul cărora există o marcantă gradație (alegem din multiplele exemple pe care le oferă basmele noastre : primul zmeu aruncă buzduganul de la trei poște depărtare, al doilea de la șase, al treilea de la nouă ; primul zmeu îl îngroapă pe Făt-Frumos în pămînt pînă la genunchi, al doilea pînă la brîu, al treilea pînă la grumaz etc.). Ei sînt uciși în trei încercări succesive, unul cite unul. Cele două sisteme sînt izomorfe, sistemul de compoziție bazat pe schema *trei + trei + trei* fiind evident comparabil cu *unu + unu + unu*.

Primele două episoade ale baladei nu sugerează existența unei gradații a forței monștrilor. Ea este introdusă în episodul 3 și dezvoltată în 4. Schema rezultată este *trei + trei + doi + unu* și provine din *trei + trei + trei / (unu + unu) + unu*.

În virtutea celei de-a doua scheme de compoziție care evidențiază gradația, ar fi trebuit ca lupta cu fiecare din penultimii doi zmei să fie descrisă separat. Însă numai zmeul cel mic apare diferențiat de ceilalți doi, prezentați global. Gradația are ca scop reliefația puterii ultimului dintre ei. Acesta are cel puțin puterea primilor trei zmei sau a celor doi zmei uciși înaintea sa. (Este cel puțin mai puternic fiindcă le-a supraviețuit). Prin aceasta, forța lui devine comparabilă cu a fratelui mic, iar opoziția rezultată de aici de maximă intensitate.

Ascultătorul, familiarizat cu schema compozițională a cîntecului epic și a basmului, percepe cu interes structura nouă, rezultată din contaminare, așa cum ne apare în balada *Ăi trei frați cu nouă zmei*. Ea stă la baza sistemului de repetiție⁶ din baladă.

Grupul de motive care compune un episod apare repetat, după cum a reieșit din cele spuse pînă acum, de patru ori. Succesiunea motivelor în cadrul fiecărui episod este fixă. Nici unul nu prezintă vreun caz de eliminare sau inversiune a unuia dintre motive. Episodul 1 reproduce integral motivele care vor fi apoi reluate prin repetiție. Semnalăm un singur vers lipsă : după versul 47 în episoadele 2, 3, 4 apare un vers în plus, care, presupunînd un sistem de repetiție perfect, putem spune că a fost omis în primul episod. Este versul 79, 105, 128 *Făr'de pic (Făr' pic) de*

⁵ Al. Amzulescu, *Voinicii*, balade prelucrate de . . . , Edit. Tineretului, București, 1956, p. 29.

⁶ Într-un alt context, Claude Lévi-Strauss formulează o opinie asupra repetiției, pe care o reproducem mai jos, considerînd că este valoroasă pentru înțelegerea procedurii : „ . . . s-a pus frecvent întrebarea pentru ce miturile și în general literatura orală utilizează atît de frecvent duplicarea, triplă area, cuadruplicarea aceleiași secvențe. Dacă ipoteza noastră este acceptată, răspunsul este simplitu. Repetiția are o funcție proprie, anume aceea de a evidenția structura mitului” (trad. ns.) (Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, 1958, p. 254).

nădușeală. . . (fără istov), care se referă la aspectul luptei purtate între frate și zmei. Toate episoadele reiau, cu o serie de diferențe pe care le vom enumera, episodul 1. Acesta fiind cel mai complet are și cea mai mare întindere (36 de versuri) față de următoarele (episodul 2 conține 32 de versuri (de fapt 31, deoarece un vers este grafiat fragmentat datorită unei rime interne), episodul 3, 25 de versuri, iar ultimul 42 de versuri). Aici repetiția motivelor este numai parțială (110 — 128 — 19 versuri). Episodul luptei dintre frate și zmeu crește vizibil (22 de versuri față de 5 versuri în câte apare descrisă lupta în episoadele anterioare).

Dar fiind caracterul oral al genului, ca și faptul că fiecare baladă trăiește prin variantele în care apare, omisiunile de versuri din motivele episoadelor 2, 3, 4 față de primul nu ne îngăduie să considerăm aceste episoade incomplete în raport cu primul. Ascultătorul informat asupra caracterului relațiilor dintre fratele mic și zmei constată în episoadele următoare că natura raporturilor nu a fost schimbată. Pentru interpret este esențială menținerea structurii de compoziție a episoadelor. Aceasta îi permite să elimine repetarea monotonă a motivelor și să le poată reduce dimensional.

Textul complet al motivului A apare de două ori în poziții simetrice (episodul 1 și 3). Celelalte două episoade (2 și 4) omit versul 22 (A), 90 (A₂) *Către frații lui cei mici*. Absența versului nu-l privează însă pe ascultător de informație, pentru că prezența și absența lui regulată extinde informația și asupra episoadelor în care versul nu apare. O cauză a omiterii lui poate fi și dislocarea, care face ca în frază între complementul indirect (*către frați*. . . versul 6) și verb (*strigă*, versul 1) să fie o distanță mare.

În repetiția motivului B (B₁, B₂, B₃) semnalăm un număr mai mare de omisiuni; versul 23 (B) — *Aleleică, frații mei* apare o singură dată în primul episod, ca și ultimele trei versuri ale motivului (B 28 *Că ei, vezi, că-s nouă zmei*,/29 *Și noi sîntem numai trei*/30 *Și-om pieri ca vai de noi*), ceea ce reduce motivul B la patru versuri. Episodul 3 reduce însă și acest motiv de patru versuri la unul de două: 91 (B₂) — *Hai să dăm pe soră-mea* /92 *Pe soră-mea Găftița!* Efectul stilistic rezultat din această reducere, căreia îi corespunde una simetrică a motivului D cu care se află în opoziție, va fi analizat mai jos.

După o repetare identică a motivului C în C₁ (episodul 2), urmează o simplă referire la el în episoadele 3 și 4 (93 C₂), (119 C₃) *Iar strigă fratele-ăl mic*.

Motivul D, repetat identic în episoadele 2,3 (D₁, D₂) prezintă numai în ultimul episod lipsa ultimelor trei versuri: 39 (D), 70 (D₁), 96 (D₂); *Pe soră-mea Găftița*/40 (D), 71 (D₁), 97 (D₂) *Să ducă zmeii cu ea*/41 (D₁) 72 (D₁) 98 (D₂) *Ca să ne spurce legea!*

Opoziția semnificativă a motivelor B și D se evidențiază și în dimensiunea diferită a replicilor celor doi frați. Motivele B și D în episodul 3 au următoarea formă:

B₂

91 — Hai să dăm pe soră-mea,

92 Pe soră-mea Găftița!

și

D₂

94 — O dată cu viața mea
 95 Eu n-oi da pe soră-mea,
 96 Pe soră-mea Găftița,
 97 Să ducă zmeii cu ea
 98 Ca să ne spurce legea !

față de episodul 4 în care se prezintă astfel :

B₃

115 — Hai să dăm pe soră-mea,
 116 Pe soră-mea Găftița
 117 Să ducă zmeii cu ea
 118 Ca să ne lungim viața!

și

D₃

120 — O dată cu viața mea
 121 Eu n-oi da pe soră-mea !

Cantitatea diferită sub aspect lexical a replicilor celor doi frați are consecințe stilistice. Interpretul, de regulă un talentat actor, crează prin prezentarea completă sau fragmentată a motivelor momente de intensitate dramatică. Desigur că în manifestarea vie a genului, prin melodie și gestică, aceasta este scoasă în evidență cu și mai multă pregnanță. Lipsa ultimelor versuri ale motivului D₃ apropie declanșarea luptei.

Motivul E prezintă cel mai mic număr de versuri omise în repetare. În afara versului *Făr'de pic (Fără pic)* de *nădușeală*. . . care lipsește în episodul 1, celelalte două omisiuni apar în episodul 2, unde după versul 82 ar fi trebuit să fie versul *Și trei zmei că mi-și tăia !*, neatestat, și în episodul 3, după versul 105 ar fi trebuit să fie versul *O dată se opintea*, de asemenea neatestat. Versul care lipsește într-un episod apare cu regularitate în toate celelalte. Presupunem că în acest caz omisiunea este întâmplătoare, datorată fără îndoială faptului că interpretului „i-au scăpat” aceste versuri.

Descrierea luptei dintre frate și zmeu în episodul 4 este dezvoltată față de cele anterioare, așa încât compartarea lor este numai parțial posibilă. Într-o ultimă replică, fratele mic reia parțial replica fratelui mare : 130 (E₃) — *Aleleică frații mei,*/. . . /139 *Aduceți pe soră-mea,*/140 *Pe soră-mea Găftița*. Gestul are însă o semnificație cu totul diferită, explicată în continuare : 141 (E₃). *Scoață capul pe fereastră*/142 *Și zmeul ca să mi-o vadă*/143 *Leșin la inimă-i cază*. Conținutul versurilor nu înfățișează gestul mezinului în sensul unei trădări a principiului etic în numele căruia luptă, ci reprezintă o dezvoltare a conflictului de familie prin semnificația diferită pe care o capătă invitația de a o aduce pe sora sa. Interpretul nu-și îngăduie să omită versuri din ultimul motiv pentru că acesta redă conflictul fundamental al baladei. Din această cauză, motivul E este cel mai bine conservat.

Comparînd cantitatea de versuri în care se realizează opozițiile în fiecare episod, observăm că, dimensional, motivul E (respectiv E_1 , E_2) rămîne neschimbat pînă la ultimul episod, în care este brusc amplificat, spre deosebire de motivele care redau conflictul de familie (A, B, C, D, A_1 , B_1 . . . etc.), ale căror dimensiuni deseresc progresiv. În episodul 4, care pe plan epic prezintă opoziția unică fratele mic/zmeul mic, conflictul fundamental devine dominant atît relativ (prin reducerea dimensiunii motivelor A_3 , B_3 , C_3 , D_3), cît și absolut (prin amplificarea motivului E_3). Schema de mai jos prezintă cantitatea de versuri prin care sînt redată în fiecare episod cele două conflicte :

	Episodul			
	1	2	3	4
Conflictul complementar	25	20	14	12
Conflictul fundamental	11	12(11)	11	30

Semnalînd lipsa unor versuri într-un episod sau altul, nu deducem din aceasta că motivele episoadelor respective prezintă lacune, că inter-pretul nu a dat atenția cuvenită textului în repetiție, în fine, că forma redusă a unor motive este o dovadă a valorii artistice scăzute a acestora față de textul lor complet, din primul episod. Episoadele baladei nu pot fi studiate izolat, ele nu au autonomie și nu pot fi înțelese decît în contextul celorlalte motive cu care realizează o unitate. Repetiția în folclor, ca și în arta cultă nu se realizează mecanic, printr-o reluare identică a motivelor, ci prin disimetrie. Versurile au fost considerate ca omise, presupunînd repetiția identică a tuturor motivelor, ceea ce nu este posibil. Bazîndu-ne pe repetiția motivelor am reconstituit textul integral al unui episod pentru această variantă a baladei. Am urmărit, prin raportare la el, diferențele de text care apar în repetiția celorlalte episoade și efectele stilistice rezultate din repetarea lor asimetrică. Subliniem că importantă este respectarea schemei repetitorii (succesiunea fixă a motivelor în cadrul fiecărui episod) și nu a textului atît de labil în folclor. Repetiția asimetrică devine un procedeu prin care se menține interesul ascultătorului (citorului) pentru acțiunea baladei.

Motivul introductiv plasează conflictul eroic în coordonate spațio-temporale specifice basmului. Timpul acțiunii este prezentul atemporal, care joacă rol de laitmotiv gramatical⁷. Timpul verbal transferă acțiunea

⁷ Vezi Roman Jakobson et. B. Cazacu, *Analyse du poème Reverdre de Mihail Eminescu*, în „Cahiers de linguistique théorique et appliquée”, Edition de l'Académie de la République Populaire Roumaine, 1962, vol. 1, p. 51.

fantastică a luptei dintre frate și zmeu de pe planul alegoriei pe planul realității. În același sens operează și precizările privind locul acțiunii : 5 *În sat la noi |...| 7 'N cea dumberavă.*

Cadrul acțiunii este situat între realul indeterminat și alegorie. Între aceste planuri corespondențele sînt reciproce și se datoresc drumurilor inverse pe care le parcurg cei doi termeni ai opoziției fundamentale. Zmeii sînt proiectați de pe planul mitologiei în cel al realului, spre deosebire de fratele mic, care prin calitățile sale capătă trăsăturile unui erou mitic.

Cercetarea întreprinsă asupra baladei a pus în lumină o structură evidentă pe plan compozițional. Repetiția, procedeu atît de frecvent în folclor, face ca structura să fie cu atît mai ușor de sesizat, deosebindu-se prin aceasta de literatură, unde măiestria constă tocmai în mascarea construcției. Simetria este explicabilă funcțional prin necesități mnemotehnice. Ea se explică prin reluarea unor episoade cu aceeași schemă logică, pe care se brodează, interpretul dispunînd pentru aceasta de unități la nivelul sintagmei sau chiar al motivului. Compoziția exclude improvizația, care se manifestă restrîns și constă mai ales în augmentarea unor motive prin cîte un detaliu, care astfel se reliefează în mod deosebit.

Fiînd o manifestare sincretică, realizarea baladei este de neconceput fără muzică. Cercetările efectuate asupra relației dintre textul baladei și muzică au stabilit că în genere melodia respectă diviziunea logică a textului pe unități semantice conturate. Pentru că interpretul percepe structura cîntecului epic, se pot stabili corespondențe între fraza muzicală și unitatea de text. Pe de altă parte, textul este structurat și de interludiile care urmează unei unități semantice și care reiau instrumental fragmente melodice apărute în fraza muzicală anterioară.

Lectura baladelor sugerează apropiere între structura acestora și a colindelor, deși, prin dimensiuni, colindele nu permit repetarea atît de amplă a unităților componente, iar schema nu apare atît de evidentă. Repetiția în forma întîlnită în baladă nu apare în doină. Deosebirile sînt determinate de specificul genului. În baladă se impune o succesiune cronologică a motivelor, care trebuie respectată datorită acțiunii epice și se realizează atît pe plan diacronic, cît și sincronie, față de doină unde repetarea se produce pe plan sincronie, pe baze echivalente. Repetiția are loc la nivelul frazei și față de baladă este unidimensională.

În urma încercărilor lui Propp de a stabili o structură a basmului, în locul inventarelor de motive ale lui Aarne și Thompson, se pot stabili apropieri între acest tip de baladă și basm. Apropierile sînt datorate structurilor asemănătoare.

Deși similitudini de structură permit apropiere între genuri diferite, modurile particulare de realizare ale schemei compoziționale le individualizează.

Considerăm că analize similare întreprinse asupra unor piese folclorice s-ar dovedi utile și ar face posibile diferențieri la nivelul structurării formale între diferite genuri ale poeziei folclorice, eventual, între poezia folclorică și cea cultă.

LA COMPOSITION DU CHANT ÉPIQUE « LES TROIS FRÈRES ET LES NEUF MONSTRES »

L'auteur se propose d'établir la structure compositionnelle du chant épique « Les trois frères et les neuf monstres » (*zmei*).

Dans ce but, le texte est divisé en épisodes et, à l'intérieur de ceux-ci, en motifs (unités de texte) constitutifs. L'analyse se poursuit sur deux axes : l'axe diachronique, des relations qui s'établissent entre la succession des motifs, et l'axe synchronique, des relations qui s'établissent entre les différents schémas selon lesquels le même motif se répète.

Le texte analysé se constitue par la répétition d'un épisode unique (ayant cinq motifs constitutifs) et se trouve structuré sur un double conflit : un conflit complémentaire, entre les trois frères, et un conflit fondamental, entre le frère cadet et les monstres fabuleux. Des oppositions correspondent aux deux conflits, à chaque niveau de l'expression.

La répétition disymétrique nous permet de reconstituer le texte « idéal » de l'épisode, vis-à-vis duquel on peut examiner les écarts stylistiques, favorisés par la répétition partielle, enrichie (ou appauvrie) des motifs.

La dernière partie de l'ouvrage est consacrée aux similitudes existant, quant à la structure compositionnelle, entre le chant épique et d'autres genres folkloriques.

STILUL COMPOZIT ÎN TEXTELE DE DOINĂ DIN OLTENIA SUBCARPATICĂ

MONICA BRĂTULESCU

Înainte de a intra propriu-zis în subiect, considerăm necesar să precizăm a) că ne propunem să supunem analizei doar un aspect al poeziei textelor de doină și b) că folosim termenul de „compozit” în sensul său etimologic, nicidecum cu o nuanță peiorativă.

Prezența stilului compozit în doina oltenească trebuie pusă în legătură cu coordonatele mari ale genului.

1. Dacă din punct de vedere muzical doina poate fi caracterizată ca o specie distinctă, din punct de vedere literar definirea doinei ridică probleme multiple. Se poate afirma că în majoritatea cazurilor raportul dintre melodie și text este destul de lax. Astăzi cele mai multe texte din repertoriul doinei circulă paralel și pe melodii de joc și de cîntec. Cu referire la stil este poate mai propriu să vorbim de „textele care circulă pe melodii de doină” și nu de „doină”¹.

2. În Oltenia subcarpatică, pe melodii de doină se cîntă texte care aparțin unor genuri sau specii diverse; întîlnim pe melodii de doină fragmente sau nuclee de baladă, colindă, cîntec de leagăn, ceremonial de nuntă, strigătură, cîntec de pahar, cîntec nou.

3. Interferența unor genuri și specii diverse, ca și permeabilitatea funcțională a doinei — ca gen de toate zilele — la faptul divers, la cotidian anunță o sferă tematică foarte largă. Ideea destul de răspîndită că doina ar aparține ca specie strict liricii i se poate atribui lui Alecsandri². Cercetarea repertoriului și tematicii textelor cîntate pe melodii de doină nu coincide cu această imagine. Enumerăm categoriile tematice mari: teme sociale (haiducie, hoție, săracul și bogatul, copilul străin, texte poli-

¹ În cursul expunerii, pentru a evita repetițiile, ne-am văzut nevoiți să întrebuițăm cu referire la texte și termenul de doină.

² Vasile Alecsandri, în prefața la *Poesii populare ale Românilor*, București, 1866, p. XII, definește astfel genul: „Doinele cuprindu tóte cînticele de doruri de iubire și de jale”.

tice), teme domestice (mici episoade sau drame familiale), tema bătrîneții și morții (raportarea bătrîneții la codru, tocmeala cu moartea), tema dragostei (expusă amplu în stadii și ipostaze diferite). Concret, în foarte multe texte de doină hotarul dintre aceste categorii se șterge — temele se îmbină și se substituie.

4. Textele doinei oltenești beneficiază de un suport muzical foarte mobil. Melodia, bazată pe improvizație, îngăduie nelimitat³ extinderea textului. „Dacă vrei o cînt cît de lungă, bag cuvinte cîte vrei” spune informatorul Trică Bălăceanu (31 a. I. 10 174, Izverna, Baia de Aramă). Întîmpinăm uneori doine reduse la patru versuri (v. mg. 1 940 k, Lupșa de Sus, Strehaia). Alteori textul atinge lungimi considerabile (v. de ex. doina „Cînd aud cucul cîntînd”, fg. 11 815, Baia de Aramă, 67 versuri). Dimensiunea atît de elastică a textelor de doină depinde de circumstanțe subiective — buna sau proasta dispoziție a informatorului, momentul prielnic sau nepotrivit —, ca și de un factor permanent în folclor, volumul datelor tradiționale pe care respectivul interpret le deține, capacitatea sa artistică.

5. La genurile legate de ceremoniale, textul a căpătat prin funcție și tradiție o formă relativ fixă, iar versurile o succesiune prestabilită⁴. Spre deosebire de aceste genuri, doina nu se conformează unor tipare rigide; sint destul de rare textele care păstrează în trecerea de la o variantă la alta o oarecare stabilitate. Procedeu de compoziție dominant în textele doinei oltenești este asocierea liberă a motivelor — unități stilistice — pe care bunul interpret le deține prin tradiție și le manevrează cu agilitate. De obicei, de la o variantă la alta de doină motivele își schimbă poziția. De exemplu, motivul „Cînd aud cucul cîntînd / Și mierluța șuierînd” apare cîteodată în primele versuri (v. mg. 1939 g, Lupșa de Sus, Strehaia sau fg. 7 251, Stroești, Baia de Aramă), iar alteori intervine abia în dezvoltarea temei (v. de ex. mg. 1. 974, Ștefănești, Drăgășani, versurile 119 — 121. Motivul turturelei care-și răsfirea penele „Ca mîndruța din sprîncene / Și resfiră și din cioc / Ca mîndruța din mijloc” îl întîlnim cînd ca motiv median (v. de ex. fg. 7 093 d, Comănești, Baia de Aramă, versurile 7—11), cînd în finalul doinelor (v. de ex. mg. 1 053, Lelești, Tg.-Jiu, versurile 16—19). Materialul oferă exemple de acest fel la tot pasul. În unele texte aglutinarea de motive are un caracter mecanic; interpretul doinei trece de la un motiv la altul fără a ține seama de rotunjimea textului în ansamblu. Un asemenea caz întîmpinăm într-un text din Tîrgu-Jiu (disc 793). Doina debutează cu un motiv tipic de primăvară: „Primăvara cînd sosește / Toată lumea veselește, / Neica de plug se gătește” etc. Se succede apoi un motiv pe tema tocmeii cu moartea: „Și dă-mi zile să trăiesc / Viața să mi-o chibzuiască...”. Apoi abrupt se trece la două motive erotice: „Și-am avut și eu într-o vreme / Un pușor la plăcere, / L-am iubit, l-am sărutat, / Di la mîna mi-a scăpat...” și „Pe mîndra de-o am acuma / N-aș da-o pe toată lumea...”. Asistăm de fapt la un potpuriu de motive. Cei mai mulți interpreți însă nu asociază motivele la întîmplare; aglutinarea urmărește expunerea gradată în scopul obținerii unui text organic

³ Ne referim la numărul versurilor și nu la structura lor metrică.

⁴ Desigur nu în mod riguros.

alcătuit (v. de ex. doina „Poteceaua de pe culme”, mg. 1 940 i, Lupșa de Sus, Strehaia).

Rezultanta și corespondentul acestor caractere ale doinei este stilul compozit. Stilul compozit se caracterizează prin :

I. Îmbinare, alternanță și substituire reciprocă între mijloacele specifice unor genuri anume.

II. Decalaje stilistice, frecvența detaliilor tari, a imprecățiilor și înjurăturilor, utilizarea șabloanelor.

I. Temele strict epice, ne referim la texte cunoscute din repertoriul baladei, au în doină un pronunțat caracter dramatic. Tipul de baladă „Moșneag bătrîn” — „Uncheșelul”, cum i se spune în zona de care ne ocupăm —, debutează abrupt cu o întrebare : „Ce fași moșule-n grădină ?” (mg. 1 941 g, Lupșa de Sus, Strehaia). Relatarea întâmplării — povestirea propriu-zisă, care se extinde pe versurile următoare — este un dialog, răspunsul moșului : „Scot via din rădăcină / Că n-are cui să rămînă, / O-am avut un ficioraș...”. În alte doine, dramatizarea epicului este împinsă mai departe. Doina „Nașul cu fina”, după o introducere epică sumară („Colea-n vale-ntră izvoară / Iest-un naș c-o finișoară”, mg. 1 988 j, Lupșa de Jos, Strehaia), se organizează într-o succesiune de dialoguri. Spicuum spre exemplificare câteva fragmente de dialog :

Fina :	Nașule n-or fi păcati, Doi copii mi-ai botezat, Pe mine m-ai cununat.
Nașul :	Nu te teme finișoar' ; C-are nașie-tău părale Și face la sărindare Și puoduri pistă nămoale Și fintni la drumuri mari.
Fina :	Faj nașule cit de multi Io nu poș ca să te uit.

Dramatizarea epicului este de altfel o tendință destul de generalizată în folclor — balada alternează descrierile cu dialogul —, iar în basm dialogurile, pe care povestitorul popular le resimte ca roluri și le interpretează ca un actor, intervin frecvent.

Epicul, „ca succesiune de evenimente”⁵, pătrunde adeseori și în lirică. De exemplu, în doina „Am bărbatul ca un cîine” (i. 25 529, Lupșa de Sus, Strehaia) o confesiune expusă la persoana întâi, descrierea printr-un șir de acțiuni ocupă un loc important : „Am bărbatul ca un cîine, / Tai carni di pi mine / Și mi-o frige pe cărbune / Și mi-o dă să mi-o mănînc / ... De m-a luat un nătăntoc, / De șede-n vatră la foc / Acoperit cu cojoc. / Ieu cînd dau să-l mai întorc / Sar scînteile și-l coc”. În unele doine epicul invadează lirica pe care și-o subordonează, ca de exemplu în doina „Singur-a fos' la pârînți”, o doină pe tema înstrăinării prin căsătoria în alt sat. Verbele, cu deosebire verbele de mișcare, abundă : „Mă mîină după viței, / Io fusei și-i adusei / Și ea zise că nu-s a ei. / Ieu dacă răzui

⁵ Vezi Tudor Vianu, *Eстетica*, ed. a II-a revăzută, București, 1939, p. 192.

așa / *Luai seceră și plecai / Și plecai la secerat. / Săcerai pînă la prînz / Cu minie și cu plîns, / Săcerai pîn la amiază / Cu trupul plin de necaz...*” (mg. 1842 a, Lupșa de Sus, Strehaia). Desigur relatarea nu are un caracter impersonal, atitudinea lirică este sensibilă — acționează însă ca un curent subteran.

Lirismul sub forma introspecției intervine destul de rar în doină; atunci cînd apare, se restrînge de obicei la cite un motiv, ca de exemplu: „Nu știu doamne ce mi-e mie / Da mă usuc ca frunza în vie; / Frunza se uscă la soare, / Ieu mă usc de pe picioare” (disc 1966 II a, Găvănești, Tg. Jiu). Doinele monomotivice fiind cazuri izolate, autoanaliza sentimentelor joacă, în structura doinei olteneste, un rol episodic. Cel mai des lirismul apare disimulat sub haina altor genuri. Un pronunțat caracter liric are textul „Mă uitai spre răsărit”, un pastel⁶ pe tema primăverii. Primăvara, temă foarte frecventă în doină, este înregistrată: a) ca un moment de renaștere a naturii, a vietăților și vegetalelor: „Eu cunosc vara cînd vine / Pe fluturi și pe albine / ... / Văzui frunza cît paraua / Și lăstarul cît undrea”; b) ca un prilej de activitate și animație: „Primăvara cînd sosește / Neica la plug îmi hăiește, / Mîndra la pînză'nălbește”; c) ca momentul cel mai prielnic pentru dragoste: „Cine-i om atunci trăiește / Și ce-i place tot iubește”... Pastelul în doină nu are nimic comun cu răceala parnasiană sau cu stilul gracil — atitudinea lirică, exuberanța domină. Lirismul se exprimă adeseori în termenii unui presupus și precar dialog. De exemplu, doina „Ferice codre de tine”, o elegie a bătrîneții, este expusă sub forma unei interpelări adresate codrului: „Ferice codre de tine / Că nu-mbătrînești ca mine” (mg. 1943 u, Lupșa de Sus, Strehaia). Doina „Mie-mi spune iedera” debutează în stil indirect: „Mie-mi spune iedera / Să fii verde ca și ea” (mg. 1984 l, Lupșa de Sus, Strehaia). Versurile următoare se organizează ca un răspuns: „Iei îi vine a fi verde / Că tot în pădure șede / Și n-o bate nici un gînd...”. În textele pe tema tocmelii cu moartea caracterul dramatic este mai pronunțat — moartea devine un personaj cărui i se cerșește o amîinare: „Moarte, morticea mea, / Mai lasă-mă nu mă lua...” (mg. 1941 h, Lupșa, de Sus, Strehaia).

Alteori lirismul se sugerează pe căi ocolite, prin intermediul unui personaj sau episod simbolic, ca de exemplu în doina aceasta: „Rage Boian în grădină / Ș-o fată mare-l îngînă, / Taș fată nu mă-ngîna / Că nu rag de mila ta / ... De cînd soțul mi-a murit / Trag în jug necumpănit” (mg. 1988 k, Lupșa de Sus, Strehaia). Boian se dezvăluie prin dialog ca un simbol al văduviei neconsolate.

Lirismul în forma lui concentrată și gravă — ca introspecție, expus în termenii unui dialog fictiv sau sugerat prin simbol — nu constituie registrul unic al doinei⁷. În numeroase texte lirismul se orientează spre retorică.

T. S. Eliot în cartea sa *The three voices of poetry* distinge trei voci ale poeziei: „Prima este vocea poetului vorbindu-și sieși sau nimănui, cea de-a doua este vocea poetului adresîndu-se unui auditoriu mare sau mic,

⁶ Termenul este oarecum impropriu în folclor.

⁷ Ideea că doina are un caracter exclusiv liric porcede de la Alecsandri, vezi *op. cit.*

cea de-a treia este vocea poetului atunci când încearcă să creeze caractere dramatice”⁸. În doina Olteniei subcarpatice „cea de-a doua voce a poeziei” cum o numește T. S. Eliot ocupă un loc important. Eroul liric, prin excelență bărbatul, adoptă în numeroase doine un ton declamatoriu, de rodontadă, ca de exemplu : „Ieu sint ăla și știu bine” (disc 819, Brădiceni, Tg. Jiu) sau „Cîte mîndre am iubit / Frigurile nu le prind” (fg. 1 361 a, Izverna, Baia de Aramă). Nu rareori doina ia turnura unei lungi tirade : „Fetiță fără părinți, / Te pripîș să te măriți, / Căj mila de la părinț / Ie a silă ca a o uiț, / Căj mila de la barbat / Ca frunza de păr uscat, / Te ba să te răcoșe / Și mai rău te dogoșe”. / Suflu-n fo’ ca să-l aprind / Lacrimile curg și-l stîng, / Tinsei mîna să beau apă / Lăcrămile mă adapă” (fg. 365 a, Celei, Baia de Aramă). Textul are o nuanță aforistic-didactică, lirismul se refugiază în ultimele versuri. Unele doine pornesc de la o constatare generală pe care o ilustrează apoi printr-o situație particulară. De exemplu, de la motivul inițial : „Cine n-are nici un dor / Trăiește în lume ușor” se trece la confesiunea lirică : „Ieu am două doruri grele, / Pe-al meu și p-al mîndrei mele...” (disc 683 a, Runc, Tg. Jiu). În alte texte, direcția este inversă : aforismul, constatarea sau sfatul apar abia în final, ca o concluzie impusă de expunerea anterioară a textului. De exemplu, doina „Nu trecui geaba prin lume” (disc 412 I d, Runc, Tg. Jiu), o confesiune pe tema nesăbuițelor iubirii, se încheie cu sfatul prudent : „Răbdă inimă și taci / Ca pămîntul care-l calci. / Taci inimă fii răbdătoare, / Nu mai spune ce te doare”. În doina oltenească aforismele, constatările generalizatoare, pildele și sfaturile — cele mai multe extrase din fondul de zicători și proverbe — abundă. Întîlnim cîteodată texte întregi constituite prin înlanțuirea unor observații generale, sfaturi sau aforisme, ca de exemplu doina „Ciți pe lume-și petrecură” (disc 420 I, Runc, Tg. Jiu) : „Ciți pe lume-și petrecură, / Da mă mir ce să făcură. / Poartă-te omule bine / Că nu știi moartea cînd vine / Și te ia de lingă mine ; / N-așteaptă să te gătești / Și te ia cum te găsești / Și pe urmă te căiești, / Că pe lume cît trăiești / La ce să te pătimesti”. Textul citat nu se menține pe planul abstract al meditației — tendința este vădit moralizatoare, iar adresarea dirijată către un interlocutor sau public. Interpelările, dialogul, utilizate în doinele propriu-zis lirice ca un pretext de expansiune și analiză a sentimentelor, devin foarte des materia de bază a textului. Astfel, numeroase doine se prezintă în chip de mesaj oral adresat unei persoane sau interlocutor anume. Iată cîteva începuturi de doină semnificative pentru această orientare a stilului : „Măi băiețe, băiețele” (fg. 11 805, Izverna, Baia de Aramă), „Mihai cu păru roată / Și cu cămașa călcată / Vin să te sărut odată” (mg. 1 984, Lupșa de Sus, Strehaia) sau „Anico de la Răcari / Cu dinții mărunți și rari” (mg. 1 886 n, Lupșa de Sus, Strehaia).

În unele doine, deși dialogul alternat lipsește, interpelarea sugerează o tensiune dramatică : „Nu mă da după trîț / Că te blastem la mormînt, / Dă-mă după cine-mi place, / Casă n-are, el își face...” (mg. 1 938 d, Lupșa de Sus, Strehaia). Prezentată astfel, adresarea devine replică desprinsă dintr-un presupus șir de dialoguri anterioare. Dramaticul nu decurge

⁸ T. S. Eliot, *The three voices of poetry* [Cele trei voci ale poeziei], Cambridge, 1955, p. 4.

doar din implicațiile contextului — expunerea prin dialoguri alternate este un procedeu foarte frecvent. Iată, de pildă, câteva crîmpeie de dialog extrase dintr-o doină de dragoste :

Femeia : Bărbate ce ie de tinc
Ce pămîn'negru te ține ?
Bărbatul : Mă ține pămîn'cu iarbă
N-a cu nima nicio treabă,
Mă ține pămînt cu roibă
N-a cu nima nicio vorbă.
Femeia : Măi bărbate blăstămate,
Nu le băga-n samă toate !
(mg. 1 987 p, Lupșa de Sus, Strehaia)

De remarcat că dialogul nu are nimic convențional, este bine diferențiat pe personaje : femeia insistentă (ea pune întrebările), conciliantă și impulsivă, bărbatul posac și cu un năduf reținut.

II. Stilistic, textele doinei oltenesti prezintă o relativă ariditate. Comparativ cu lirica Ardealului, bogat ornamentată, doina în Oltenia subcarpatică uzează moderat de tropi. Întîmpinăm chiar texte care se dispensează complet de imagine. Uneori absența tropilor indică incorporarea unui material brut aflat în stadiu de minereu. Iată câteva cazuri de transcriere directă a unor crîmpeie de viață : „Pune mîndră prînzul jos / Să ne iubim cu folos. / Ia neicuța de mînîncă / Ficate de pui de curcă / Și bea vin dintr-o ulcică / Și iubește pe mîndra” (mg. 772 p, Cîmpofeni, Tg. Jiu), sau „Vino, vino mai curîndi / Să ț-ei crăvată la gît / Ș-un ceasornic de argint, / Să te au' pe țăcănitî. .” (mg. 1984 a, Lupșa de Jos, Strehaia). Fragmentele citate, interesante ca document sociologic sau etnografic, pe plan artistic reprezintă o treaptă premergătoare transfigurării poetice. Absența tropilor nu trebuie confundată cu lipsa de stil. Dacă în unele texte ca cele citate mai sus lipsa tropilor constituie un simptom de pătrundere în doină a faptului divers, dislocat ca atare din experiența imediată, în cele mai multe doine, prin marea economie de imagini se obțin efecte de stil remarcabile. Tropii presupun paranteze, reticențe, constituie un mod mai voalat de exprimare. Formularea nudă, directă, reprezintă adeseori o modalitate de adevare stilistică la eroul liric, cu precădere bărbatul în doina oltenească. Iată de exemplu această doină :

1. De-ar vrea mindra, de n-ar vrea
2. Deseară mă duc la ea
3. Ostenit cum oi putea ;
4. Ostenit și plin de apă
5. Cum vin seara de la sapă,
6. Ostenit și rupt de muncă
7. Cum vin seară de pe luncă (mg. 1 936 c, Lupșa de sus, Strehaia).

Doina citată se reduce la două idei expuse în primele trei versuri : a. dorința aproape brutală ce nu ține seama de voia mîndrei (versurile 1 și 2) ; b. oboseala nu e un obstacol în calea dragostei. Ideea b este de fapt

tema centrală a doinei; „ostenit” se repetă cu obstinție) v. versurile 3, 4, 6), iar ultimele 4 versuri reiau amplificând aceeași idee. Perfecta simetrie gramaticală a versurilor 4, 5 și 6, 7 ca și insistarea pe aceeași idee sugerează caracterul inexorabil al impulsului pe care-l exprimă doina. Fără a uza de tropi, textul global impune cu putere imaginea unui flăcău dur și lacom de dragoste. În doinele de acest tip ocolirea tropilor nu se face în dauna poeziei, lirismul răzbate pe alte căi. Iată, de exemplu, și acest fragment extras dintr-o doină de dragoste: „, Frunzuliță de uorezi. / Viez afurisito, viez, / Tu vezi bine și nu crezi / Și mă-ntrebi de ce uoftezi. / De oftat ce oftai tare / Furca pieptului mă doare; / Nu mă doare de durere, / Mă doare de doruri grele” (mg. 1987 i, Lupșa de Sus, Strehaia). Textul, în ciuda simplității lui, este construit. Repetarea lui *vezi* și a verbului *a ofta* — sub formă de indicativ prezent, participiu prezent și perfect simplu — sugerează convingător o pasiune nedisimulată. În vorbirea curentă complementul direct se plasează de obicei după predicat. „Furca pieptului”, în versurile citate, precede predicatul. Metaforă de mult uzată, „furca pieptului” își revelă prin această inversiune ceva din vechea ei funcție imagistică. De cele mai multe ori, ariditatea doinei este doar aparentă; gramatica și topica minuie cu instinct artistic echivalează valoarea expresivă a imaginii.

O altă trăsătură distinctivă a stilului compozit este abundența detaliilor tari, a imprecategoriilor și înjurăturilor. Frecvența acestor elemente în doină trebuie pusă în legătură cu factorii următori: 1) genul nu are un caracter solemn, deci nu pune opreliști spontaneității; 2) înjurăturile, detaliile directe corespund unui temperament local, diferit de tipul sensibilității ardeleni, mai ponderată în formele ei de exteriorizare; 3) interdicția utilizării termenilor tari este relativ slabă în folclor, uneori nulă (în cazul când graiul regiunii nu posedă un sinonim pentru termenul tare, aceasta nu mai poate șoca). O notație ca aceasta: „, O vară ș-o primăvară / Cîn dor’ mîndrele pe-afară, / La pep’ cu fîtele goale, / Coperite la picioare” (fg. 6 987 a, Cîmpofeni, Tg. Jiu) nu stîrnește în ambianța doinei oltenești asociații triviale. Destul de rar doina oltenească utilizează aluzia obscenă cu funcția ei anecdotică, din plăcerea de a numi fățiș și public ceea ce buna cuviință impune a se trece sub tăcere. Un asemenea caz întîlnim în doina „Mîndră, mîndruleana mea” (fg. 1936 d, Lupșa de Sus, Strehaia), un text liric de mare concentrare care se încheie cu o poantă de snovă pornografică. De cele mai multe ori detaliile tari, imprecategoriile, înjurăturile sînt subordonate și integrate materiei textului. În unele doine, cu ajutorul lor se exprimă un reproș tandru: „, Arde-te-ar focu fâgui, / La ce n-ai venit să-mi spui / Cînd ț-a da’frunza d-intii” (fg. 2 695, Tg. Jiu) sau „, Fir-a naibii de pădure, / Ce crești naltă și subțire” (fg. 720 b, Băbeni Argeș). Alteori înjurăturile traduc ciuda, mînia sau atracția irezistibilă (v. de ex. mg. 771 h, Cîmpofeni, Tg. Jiu sau fg. 3026 a, Pocruia, Baia de Aramă). Destul de des amănuntele tari, imprecategoriile, înjurăturile capătă relief și expresivitate sporită prin asocierea cu tropii.

Încercarea de a desluși la nivelul tropilor specificul stilului doinei oltenești nu dă rezultate fructuoase. Foarte puține imagini pot fi considerate tipic oltenești. Dintre acestea semnalăm — fără a ne îngădui să vor-

bim de circulație exclusivă — următoarele comparații : „Unde cîntă turtureaua / Și răsfiră penele / Ca neica mustățile / Și răsfiră din codiță / Ca mîndruța din rochiță” (fg. 2 726 a, Tg. Jiu) sau „Cînd se joacă gușterul / Ca puica cu hamantul” (mg. 1 645 k, Alimpești, Gilort). Ca și în folclorul din restul țării, imaginea inedită este evitată în favoarea formelor familiare auditorului sătesc. În doina Olteniei subcarpatice reîntîlnim binecunoscutele clișee astăzi generalizate în folclor : femeia comparată rînd pe rînd după vîrstă sau împrejurări cu o floare, cu o floare scuturată sau cu o garoafă, ochii comparați cu murele, dorul raportat la frunza uscată sau la focul mistuitor, bărbatul rău asemuit unui cîine, iubiții substituiți metaforic porumbeilor, dragostea echivalentă bolii etc. „Una din formele cele mai caracteristice ale părții sociale a limbii și nu mai puțin a întrebuintării ei retorice — afirmă Tudor Vianu — este locul comun, clișeele, adică acele asociații de cuvinte tipizate printr-o lungă întrebuintare, înzestrate cu o mare putere de circulație”⁹. De obicei prin șabloane se vehiculează imagini vlăguite, palide. În folclor șabloanele reprezintă punctele cele mai înalte ale procesului de decantare artistică ; spre deosebire de accepiunea curentă a termenului, șabloanele populare sînt forme vii, mobile¹⁰ și nuanțate.

Doina Olteniei subcarpatice prezintă tipuri diferite de imagini clișeu, imagini rudimentare coexistă cu forme complexe.

Un tip rudimentar de imagine este negația slavă¹¹ sau paralelismul negativ în terminologia lui Roman Jakobson¹². Paralelismul negativ este de fapt o metaforă infirmată însoțită de dezlegarea ei. Uneori în textele doinei oltenești negația și dezvoltarea sensului metaforei inițiale sînt doar schițate, se prezintă ezitant sub forma unei îndoieli : „La podul cu zalele / Un' răsare soarele / Nu știu i soare răsărit, / Ori ie neica-mpodobit” (mg. 1 941 m, Lupșa de Sus, Strehaia). Alteori negația este foarte clar enunțată : „Colea-n vale-ntre zăbrele / Zării patru turturele, / Alea nu sînt turturele / Și alea-s surorile mele / (mg. 1 981 c, Lupșa de Sus, Strehaia). Procedeul vedește un stadiu incipient în formarea noțiunii de metaforă ; substituirea (în exemplele citate *soare* = *neica* și *turturele* = *surori*) nu are caracterul bine determinat al unei convenții stilistice, este pusă pe seama confuziei vizuale sau a metamorfozei miraculoase.

Metaforele simbolice se situează la polul opus, pornesc de la un concept evoluat al metaforei. În folclor metaforele simbolice se realizează mai ales prin contextarea unor cuvinte cu o sferă noțională foarte largă. Astfel binele, termen lax și cu o semnificație foarte largă, introdus într-un context dat, capătă o anume accepiune simbolică, de exemplu : „Doamne norocelul meu / L-a beut boii-n părău. / Nu știu boii l-a beut, / Ori ieu

⁹ Vezi Tudor Vianu, *Figuri și forme literare*, în *Locuri comune, sinonime și echivocuri*, Casa Școalelor, 1946, p. 177.

¹⁰ Șablonul popular nu exclude înnoirea artistică ; concret se realizează prin variante.

¹¹ Vezi P. G. Bogatrev, *Nekotorie zadaci sravnitelinogo izucenija slavianskih narodov* [Citeva probleme ale cercetării comparative a eposului popoarelor slave], Moscova, 1948, p. 14—15.

¹² Vezi Roman Jakobson, *Linguistique et Poétique, Essais de Linguistique générale* [Lingvistică și poezie, Eseuri de lingvistică generală], Paris, 1963, p. 237.

năroc n-am avut” (fg. 2 688, Tg. Jiu). „Binele”, noțiune abstractă, împrumută prin implicațiile contextului sensul de substanță fluidă. Procedoul contextării unor noțiuni de mare generalitate este îndrăzneț utilizat în legătură cu dorul, dragostea. În funcție de contextul în care este introdus, cuvântul dor (sau echivalentele sale) capătă diverse accepțiuni. Astfel, în unele doine dragostea este asimilată unui stăpîn care mină : „*Dragostea-mi ține de coarne / Și iubitul pune boabe*” (fg. 7 553, Ohaba, Tg. Jiu). Destul de des contextul determină noțiunii de dragoste semnificația simbolică de sămînță vivificatoare : „*Neică de dragostea noastră / Răsărit-un pom în coastă / Răsărit-a făcut pere... Părul nostr-o uodrăzlit / Și noi neică ne-am iubit / Până-n ceasu ăl de-am murit*” (mg. 1 987, Lupșa de Sus, Strehaia).

În doina oltenească simbolurile obținute prin sugerarea contextului reprezintă o categorie relativ restrînsă ; majoritatea imaginilor șablon se orientează spre precizie și analitic. Comparațiile de exemplu sint adeseori ample, bogate în detalii concrete : „*Dorul și cu dragostea / N-am avut parte de ea. / M-a făcut din om neom / Și m-a uscat ca pe-un pom, / Ca pe-un pom neroditor / Ce nu face vara flori, / Nici umbră la călători, / De te lasă-n drum să mori*” (*Cîntece de pe Jii*, E.P.L.A., 1957, p. 56). Comparațiile, metaforele, paralelismele intră în combinații, se înlanțuie și se sprijină în scopul clarificării și completării reciproce. În unele doine, de exemplu, comparația are rolul de dată preliminară care pregătește receptarea metaforei imediat următoare : „*Mă leagăn ca frunza-n plop, / Inimioara-mi arde-n foc*” (mg. i 26 510, Lupșa de Jos, Strehaia). Alteori întîmpinăm lanțul comparație-paralelisme : „*Mă leagăn ca frunza-n plop, / Frunza-n plop se leagănă / Și de ploaie și de vînt. / Eu mă leagăn pe pămînt. / Frunza-n plop se leagănă / Și de ploaie și de soare, / Eu mă leagăn din picioare*” (mg. 1 980 m, Lupșa de Sus, Strehaia). Paralelismele prin distincțiile ce le aduc îmbogățesc și nuantează comparația inițială.

CONCLUZII

Stilul compozit nu se manifestă doar în textele doinei oltenești. Elemente ale stilului compozit — discursivitate, inegalități, șabloane — găsim și în lirica neocazonală din celelalte regiuni ale țării.

În Oltenia subcarpatică, datorită unor circumstanțe speciale, printre care menționăm caracterul liber al melodiei, precum și anumite date ale temperamentului local, stilul compozit are trăsături mai marcate. Ca note distinctive pentru stilul compozit în doina Olteniei subcarpatice semnalăm : marea interferență de genuri, aplecarea spre retorică, accesul larg al termenilor tari, al imprecățiilor și injurărilor.

Punct de întîlnire a numeroase procedee, stilul compozit pune în lumină funcții și criterii estetice specifice folclorului.

Amalgamări de procedee stilistice întîmpinăm și în literatură — romantismul a rupt granițele stricte dintre genuri, iar arta modernă a dus mai departe acest început. Totuși, într-o formă oarecare, genurile, sau măcar registrele, persistă în literatură ; amatorul de aventuri, de

contemplație sau umor se poate adresa unor tipuri de literatură anume. În folclor exigențele artistice cele mai diferite se satisfac uneori prin unul și același gen. Această observație se aplică cu deosebire la doina oltenescă, pentru care există temeuri¹³ să credem că a fost cîndva aproape cu exclusivitate unicul suport muzical al textelor neocasionale. În lirica de fiecare zi și mai ales în doină, stilul compozit îndeplinește funcții diverse : răspunde nevoii de expansiune lirică, reprezintă un divertisment, consemnează fapte, transmite învățăminte, constituie un mesaj oral. Aceste roluri multiple explică suprapunerile de genuri, decalajele stilistice, includerea unor amănunte obscene sau a înjurăturilor.

Orientarea gustului popular spre imaginea analitică și explicativă trebuie raportată în primul rînd la funcția și structura folclorului. Literatura acordă cititorului răgazul lecturii, posibilitatea de a reveni la text pentru elucidarea sensului. Folclorul ca artă colectivă transmisă oral vizează percepția integrală și fără amîinare a imaginii.

În folclor șablonul nu este un procedeu compromis, noțiunea de paternitate artistică individuală lipsește sau apare incidental în forme labile și confuze. Șablonul popular are o semnificație și funcție aparte. Deasa repetare a unei imagini certifică succesul ei durabil ; șabloane au devenit tocmai acele formulări care întrunind în timp sufragiile gustului popular și-au cîștigat un loc în tradiția folclorului. Literatura fixată prin scris se transmite cu ușurință de la o generație la alta. Poezia populară pentru a nu se irosi face apel la memoria colectivă ; revenind cu insistență asupra unor imagini sau motive, folclorul își menține mereu vii tradițiile artistice, le asigură continuitatea.

LE STYLE COMPOSITE DANS LES TEXTES DE LA «DOÏNA» DE L'OLTÉNIE SOUS-CARPATIQUE

Dans l'Olténie sous-carpatique, étant données certaines circonstances, tel que le caractère libre de la mélodie, ainsi que quelques données du tempérament local, le style composite présente des traits marquants. Il est caractérisé par : 1. hétérogénéité, combinaison, alternance et substitution réciproque des procédés propres aux divers genres ; 2. décalage stylistique, fréquence des détails osés, des imprécations et des jurons, utilisation des clichés.

La première partie de l'étude présente quelques cas d'interférence entre divers genres (textes lyriques traités d'une manière épique ou bien dramatique, textes épiques dialogués, etc.). L'auteur constate la prédominance du style rhétorique didactique, ainsi que le caractère dramatique accusé de la doina. Dans la deuxième partie du travail, on soumet à l'analyse des textes sans tropes. Le style dénué d'images, indique parfois l'incorporation à la doina de faits bruts, extraits de l'expérience immédiate.

¹³ Date și mărturii obținute în culegerile dintre cele două războaie mondiale.

D'autres fois, par l'absence des tropes on obtient des effets de style et une certaine sobriété appropriée au héros lyrique (dans la doina, il est par excellence masculin). Les tropes utilisés modérément sont pour la plupart des clichés populaires très répandus dans le folklore roumain. L'auteur observe qu'en général les tropes sont orientés vers la précision et l'analyse. Le style composite met en lumière des fonctions et des critères esthétiques propres au folklore.

On retrouve le style hybride dans la littérature écrite aussi ; cependant, sous une forme ou l'autre, les genres ou du moins les registres y persistent. Dans le folklore, les exigences les plus opposées sont parfois satisfaites au sein d'un même genre. Dans les productions lyriques non occasionnelles et surtout dans la doina, le style composite remplit des fonctions diverses : il répond au besoin d'expansion lyrique, représente un divertissement, consigne des faits, etc.

Dans le folklore, le cliché n'est point un procédé compromis. La doina d'Olténie atteint grâce aux clichés, les sommets les plus hauts de la transfiguration poétique. La fréquente répétition d'une image certifie son succès durable ; ce sont justement les plus heureuses formules qui deviennent des clichés, celles qui ont le mieux répondu à l'idéal esthétique du peuple. La perpétuation d'une image populaire sous forme de cliché constitue, en fait, l'équivalent de la consécration littéraire.

SESIUNEA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Între 5 și 8 octombrie 1965 a avut loc la București Sesiunea de etnografie și folclor organizată de Academia Republicii Socialiste România și de Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă. La lucrările sesiunii au participat cercetători din institutele de specialitate, profesori din învățământul superior, specialiști ai muzeelor de etnografie și ai Casei Centrale a Creației Populare. Lucrările sesiunii s-au desfășurat într-o ședință plenară consacrată discutării problemelor Atlasului etnografic și în ședințe pe secții: etnografie, folclor literar, folclor muzical și coregrafic.

În domeniul etnografiei sesiunea a dezbătut referatele privind întocmirea Atlasului etnografic al României și comunicări cu tematică diversă. A. Referate privitoare la Atlasul etnografic al României au susținut: Fl. Bobu Florescu, R. Vulcănescu, *Atlasul etnografic al României* (referat general); P. H. Stahl, P. Petrescu, *Unele probleme legate de elaborarea Atlasului etnografic al construcțiilor țărănești*; V. Butură, *Probleme privind Atlasul etnografic al României. Cartografierea construcțiilor populare*; R. Vulcănescu, Gh. Focșa, *Despre instrumentarul agricol de cartografiat*; I. Vlăduțiu, N. Al. Mironescu, *Cartografierea uneltelor populare*; Fl. Bobu Florescu, N. Dunăre, C. Irimie, *Atlasul portului popular*. B. **Comunicări de etnografie** au fost susținute de R. Vulcănescu, *Sensul etnografic al conceptului de popor*; Fl. Bobu Florescu, *Elemente etnografice și de artă populară într-o hartă austriacă a Olleniei de la începutul secolului al XVIII-lea*; Lucia Mureșanu, *Etnografia muncitorească, obiect, direcții de cercetare*; I. Vlăduțiu, *Considerații cu privire la metodele de cercetare în etnografie în etapa actuală*; N. Dunăre, *Tipuri morfologice de viață pastorală tradițională pe teritoriul României*; Georgeta Moraru-Popa, *Contribuție la reconstituirea plugului folosit de geto-daci*; Gh. Focșa, *Diversitatea ocupațiilor și structura așezărilor din zona Zarandului*; V. Butură, *Contribuții la studiul tipurilor de sate din Carpații românești*; T. Bănățeanu, *Vînătoarea de albine — „bîrcuital” în România*; S. Dihor, *Forme și mijloace vechi de pescuit pe valea superioară a Begheului*; C. Irimie, *Contribuții la problema apariției și dezvoltării instalațiilor de tehnică populară*; A. Motomancea, *Repartiția teritorială a unor instalații tehnice populare în România la începutul sec. XX*; N. Ungureanu, *Considerații cu privire la dezvoltarea istorică a tehnicii populare*; Hedviga Formagiù, Milcana Pauncev, Smaranda Stanciu, *Băița, un centru de lăduri necunoscuți*; R. Maier, *Sisteme arhaice de îmblățit*; I. Drăgoescu, *Trașca, geneză, evoluție și importanță istorică-culturală*; E. Bernea, *Introducere teoretică la studiul obiceiului în satul românesc*; Florica Lorinț, *Elemente agrare în obiceiurile de la naștere la români*; Silvia Zderciuc, *Contribuții la studiul decorului zoomorf în ceramica populară din România*; N. Al. Mironescu, *Trei podgorii străvechi: Alba-Iulia, Huși, Gorj. Aspecte etnografice*; P. H. Stahl, *Elemente balcanice la casele tradiționale cu etaj din România*; L. Ghergariu, *Construcțiile monumentale de lemn*

din Sălaj; P. Idu. *Construcțiile din Poiana Mărului — Țara Btrsei, Casa, așezarea și cadrul fizico-geografic*; Marcela Focșa, *Tehnici și sisteme de ornamentare ale Țesăturilor populare*; Georgeta Stoica, *Utilizarea borangicului în industria casnieă textilă*; I. Chelcea, *O tehnică necunoscută pentru prelucrarea Țesăturilor de casă*.

Referatele privind *Atlasul etnografic al României* au deschis seria discuțiilor organizate într-un cadru larg de specialiști etnografi. Subliniind în unanimitate bogăția fenomenului etnografic în realitatea noastră, care pe de o parte este tezaurizatoare a unei cantități imense de relieve aparținând culturii noastre tradiționale, iar pe de altă parte oferă procesul de mare amploare al coabitării tradiționalului cu noul, ceea ce conferă o situație privilegiată etnografiei românești, referenții au enunțat unele obiectii tematice și metodice necesare elaborării atlasului. Dintre acestea desprindem ideea prin care se sublinia necesitatea adoptării unei viziuni sociologice de ansamblu, potrivit căreia se recomandă ca activitatea de înregistrare a fenomenelor de cultură populară să procedeze la o apreciere și expunere a acestora *în dinamica lor și în raport cu ansamblul vieții sociale* (P. H. Stahl, P. Petrescu: *Unele probleme. . .*). S-a subliniat „necesitatea unui minuțios plan de acțiune deoarece numai astfel se va asigura întocmirea acestei importante sinteze în care vor fi ilustrate formele de bază ale culturii noastre populare” (V. Butură: *Probleme privind. . .*)

Discuțiile purtate pe marginea referatelor privind Atlasul etnografic au reliefat unele puncte de vedere teoretice importante care se cer fundamentate în continuare, aducând în același timp sugestii valoroase de ordin practic-organizatoric.

În legătură cu profilul tematic al atlasului au fost relevate probleme ca necesitatea cartografierii alături de fenomenul de cultură populară al poporului român și a fenomenului de cultură populară a minorităților naționale; înregistrarea cartografică separată sau concomitentă a fenomenelor de cultură materială și a celor de cultură spirituală — respectiv alcătuirea unui atlas în exclusivitate etnografic sau a unui atlas de etnografie și folclor; tratarea exclusivă a fenomenului de cultură populară din mediul rural sau inclusiv a celui din mediul urban; cartografierea să se facă în funcție de toate categoriile tematice ale etnografiei sau să se rezume la abstragerea unor aspecte anumite din întreg ansamblul sferei tematice a etnografiei, la alcătuirea unei tabulări tematice de ordin preferențial pe baza selecționării celor mai urgente aspecte care urmează să fie cartografiate într-o primă etapă (în legătură cu această alternativă s-a insistat îndeosebi asupra problemei cartografierii exhaustive sau preferențiale a ocupațiilor populare).

S-a abordat problema elucidării modului în care să se aplice în cartografiere diacronismul — principiul periodizării fenomenelor prezentate —, problemă ce ridică aspecte multiple ca: seriația istorică obiectivă a fenomenelor, găsirea unei modalități unitare de expunere a izomorfiei fenomenelor de proveniență eterogenă, a celor vechi sau noi etc.; s-a discutat totodată despre importanța înregistrării concomitente, sincronice etc.

S-a acordat un spațiu relativ larg discutării problemelor referitoare la tipologie și, în general, la reprezentativitatea fenomenelor cartografiate, teren pe care problemele de tematică se interconționează stringent cu cele de metodă.

În continuare s-a subliniat necesitatea ca în faza actuală atenția cercetătorilor să se concentreze asupra stabilirii tipurilor funcționale principale în fiecare sector al etnografiei, urmând ca abia după aceea să se procedeze la expunerea elementelor de detaliu.

În general, discuțiile referitoare la tematica atlasului, dar mai ales cele referitoare la periodizare și la crearea de obiective tipologice și reprezentative, au impus participanților la discuție referiri concrete privitoare la aspectele metodologice și metodice ale atlasului.

Dificultățile semnalate în cadrul discuțiilor au reflectat faptul că referatele despre atlas, în primul rând referatul general, au eludat punerea în discuție a unor aspecte principale referitoare la această lucrare. Nu a fost expus, spre exemplu, un punct de vedere clar și nu s-a operat o analiză

de profunzime asupra profilului viitorului atlas (va avea un caracter contemporan sau istoric? etc. etc.). În programul simpozionului despre atlas a lipsit un referat asupra metodelor și în primul rând o expunere încheată cu privire la metoda cartografică. Clarificarea și delimitarea punctului de vedere al etnografiei românești contemporane în problema adoptării metodei cartografice se impun dintr-o serie de considerente majore. Pornind de la unitatea dintre principiile teoretice generale și cele metodice, de la unitatea ce se stabilește, în general, între obiect și metodă, constatăm că se impun, în etapa actuală, cu deosebită stringență elucidarea punctului nostru de vedere în utilizarea metodei cartografice, fundamentarea acestei metode pe baza viziunii noastre de ansamblu principale și metodologice materialist-istorice, adaptarea acesteia la specificul obiectului de cercetat: cultura românească.

Expunerea analitică a metodei cartografice ar fi concentrat și mai mult atenția specialiștilor spre găsirea de soluții capabile să atenueze și eventual chiar să înlăture unele inconveniente vizibile ale metodei cartografice — considerate de unii specialiști ca defecțiuni inerente acestei metode —, cum sînt dificultățile legate de redarea fenomenului individual, cele legate de redarea variabilităților și, în general, de ruperea relativ arbitrară a fenomenelor din contextul funcțional-social, de unde pericolul unor reconstrucții istorice incerte, conjecturale.

Referatele privitoare la atlas s-au ocupat în general de o tematică de detaliu, prematură față de necesitățile de ordin tematic și metodic reclamate de etapa în care se află munca de elaborare a Atlasului etnografic al țării. A fost neglijată experiența bogată în materie de cartografiere din diferitele sectoare ale culturii românești, vechi și noi, experiența lingviștilor, a istoricilor, a cercetătorilor din domeniul geografiei culturii, a statisticii culturale, a sociologiei etc. Totodată a fost neglijată experiența muncii de elaborare a atlaselor etnografice din diferite țări.

Comunicările de etnografie din cea de-a doua parte a sesiunii, deși nu au fost consacrate Atlasului etnografic al României, au dovedit prin numărul mare de participanți, precum și prin capacitatea de a aborda o varietate tematică, existența unor posibilități reale de a se trece la înfăptuirea unei opere colective de proporții *Atlasului etnografic al României*. Acestea au marcat un pas substanțial pe drumul întăririi continue a cercetării în domeniul etnografiei în etapa actuală, un răspuns afirmativ dat cerințelor multiple pe care bogăția inepuizabilă a fenomenului culturii populare din țara noastră le ridică în fața acestui sector al activității de cercetare științifică din țara noastră.



Comunicările prezentate în cadrul sectorului literar au abordat probleme variate legate de teoria și metoda folcloristicii. Varietatea temelor prezentate se relevă și din titlurile comunicărilor, pe care le vom reda în ordinea programului sesiunii:

Mihai Pop: *Gînduri în legătură cu cercetarea poetică a folclorului.*

Ovidiu Papadima: *Din problemele culegerii și editării folclorului contemporan.*

Gh. Vrabie: *Metoda analizei în folclor.*

C. Bărbulescu: *Motive celtice în narațiunile populare românești.*

Mira Ciocoiu: *Din cercetarea științifică a cîntecului popular nou.*

Mihai Novicov: *Elemente de doină în cîntecul popular rus.*

Adrian Fochi: *Din problemele cercetării comparative a epicii populare sud-est europene.*

Valeriu Ciobanu: *Motivul folcloric în „Ivan Turbincă” al lui Ion Creangă.*

Nagy Olga: *Variantele maghiare ale snoavelor „Păcală” în repertoriul din Buza.*

Hanni Markel: *Proză populară românească la populația săsească din Păuca-Sebeș.*

Ion Mușlea: *Contribuții la studiul „Mioriței”.*

I. C. Chițimia: *Un motiv folcloric universal: dracul slugă.*

Ovidiu Birlea: *„Măgarul de aur” al lui Apuleius și balada „Scorpia”.*

Ligia Birgu-Georgescu : *Cteva observații asupra cîntecului „Ciobănaș de la miori”*.

Ion Talos : *Legendele construcțiilor la români. Contribuții la studiul baladei „Meșterul Manole”*.

Radu Niculescu : *Considerații metodologice privind cercetarea cîntecului popular epic*.

Vöö Gabriela : *Contribuții la problema studierii personalității povestitorilor populari*.

D. Truță : *Cîteva aspecte ale evoluției povestitului în Drăguș-Făgăraș. Prezentare comparativă*.

Culegerea monografică din 1938 — 1939 — culegerea din 1964 — 1965.

Tony Brill : *Structura poveștilor cu animale și a poveștilor cu formule*.

I. Meîțoiu : *De la tradiție la contemporaneitate*.

Al. I. Amzulescu : *Trăsături și tendințe caracteristice ale reperloriului muscelean contemporan de cîntece epice*.

József Faragó : *20 de ani de culegere a poveștilor populare în Republica Populară Română : 1944 — 1964*.

Monica Brătulescu : *Tipuri de comparație în lirica Olteniei subcarpatice*.

Sabina Stroescu : *Portretul în snoava populară*.

Camelia Romanovschi : *Ghiciloarea în revista „Ion Creangă”*.

Dezbaterile privitoare la temele comunicărilor au scos în evidență o serie de probleme.

Notăm cîteva referitoare la : procesul de transformare al tradiției, din care decurge revizuirea termenilor de folclor nou — folclor vechi, folclor contemporan — folclor tradițional ; încercări de definire a unei specii folclorice mult discutate — doina ; legătura dintre legendele, credințele și superstițiile populare privitoare la tema zidirii și balada „Meșterul Manole” ; cercetări comparative privind producțiile folclorice ; lipzirea personajului uman în snoavă ; relațiile dintre folclorul românesc și cel al minorităților naționale, respectiv cel maghiar și săsesc ; probleme de poezică populară, precum și tendința de liricizare a cîntecului bătrînesc.

Deosebit de interesante au fost precizările care s-au adus cu privire la conținutul folclorului : folclor nou — folclor vechi, folclor contemporan — folclor tradițional. Folclorul nou este folclorul contemporan, viu, existent în momentul de față în toată țara, indiferent dacă acesta are un conținut legat de realitățile noi sau este o continuare a elementelor generale în folclor. Considerăm că această precizare este prețioasă și reprezintă un punct cîștigat pentru terminologia folcloristicii.

Comunicările și discuțiile purtate au relevat importanța pe care o prezintă pentru folcloriști legătura permanentă cu fenomenul viu folcloric, experiența muncii de teren fiind un factor important în ajutorul teoretizării problemelor folclorice.

Dezbaterile cu privire la definirea doinei ca specie literară au fost ilustrative în acest sens.

Definirea doinei ca specie literară a avut oarecum de suferit tocmai din necunoașterea materialului folcloric, avînd ca punct de plecare definiții literare care nu concordă întotdeauna cu cele folclorice. Totuși discuțiile purtate au relevat aspecte deosebit de interesante, ce pot forma puncte de plecare pentru cercetări viitoare.

Cercetarea aprofundată a unui bogat material folcloric avînd o strînsă legătură tematică cu „tema zidirii” din balada „Meșterul Manole” a permis o presupunere interesantă cu privire la balada mult discutată în literatura folclorică : nașterea ei din obiceiuri și legende și nu invers. Această încercare de a epuiza întreg materialul legat de o anumită piesă folclorică considerăm a fi o metodă menită să ajute la elucidarea diverselor semne de întrebare care se ridică totdeauna într-o cercetare științifică.

Comunicările și discuțiile au relevat de asemenea experiența cercetătorilor noștri privind așa-zisa „fenomenologie a faptelor de folclor”, îndeosebi fenomenul povestitului, din care s-au putut extrage concluzii foarte interesante în legătură cu personalitatea artistică a povestitorilor populari, legătura lor cu patrimoniul de tradiții al colectivității, unitatea dintre colectivitate

și povestitor, modul de creație și interpretare al povestitorilor. Această experiență, îndeosebi a folcloriștilor clujeni, a dezvăluit aspecte deosebite legate de problema narațiunilor populare.

Problema metodei analizei în folclor cuprinde aspecte demne de reținut pentru cercetarea curentă a folcloriștilor, totuși ea reprezintă doar o etapă în ansamblul studierii fenomenului folcloric.

Abordarea comparativă a motivelor folclorice, fie în cadrul baladelor, fie în basme sau în scrierile cu puternică influență folclorică, a avut meritul de a reliefa substratul comun de cultură populară, vehicularea motivelor dintr-o țară în alta.

Deși s-a observat o anumită reacție față de încercările de cercetare structuralist-poetică, prezentate în sesiune, considerăm binevenită această nouă metodă, care poate duce la concluzii foarte interesante în definiția genurilor, precum și la o nouă regrupare, o nouă tipologie decât cea tematică. Metoda structuralistă este o metodă de cercetare care a dat rezultate deosebit de valoroase în studiul limbii. Este necesar să împărlășim din experiența cercetătorilor din lingvistică, ținând seama și de faptul că un factor important al producțiilor folclorice este cel lingvistic. Din punct de vedere structural obiectele studiate nu sînt caracterizate de natura lor fizică, concretă, ci de o rețea anumită de relații, ori tocmai studierea acestor relații existente între cuvînt și conținut poate duce la rezultate deosebite.

Conchidem deci că aplicarea metodei structuraliste adecvate faptelor de folclor ne va dezvălui noi și importante aspecte.



Sectorul muzical a întrunit în lucrările sesiunii patru direcții principale de orientare actuală a cercetărilor de folclor: a) cercetarea folclorului românesc în perspectiva istorică-geografică în sinul căreia s-a născut, a evoluat și s-a conturat ca individualitate; b) cercetarea extensivă și intensivă a tuturor izvoarelor documentare ce ne stau la îndemînă, c) circumscrierea și definirea genurilor și speciilor folclorice, precum și d) cercetarea aspectelor compoziționale și de structură pe care acestea din urmă le implică.

În fruntea celei dintîi grupe de lucrări se situează comunicarea tov. Gh. Ciobanu intitulată: *Folclorul muzical românesc și migrația popoarelor*.

Pornind de la asemănarea frapantă dintre o melodie iraniană și una românească (aceasta culeasă din suburbiile capitalei, dar avînd variante în Muntenia și în Macedonia sîrbească) și sprijinit apoi pe argumente arheologice, istorice și lingvistice oferite de bibliografia cercetată, autorul presupune că este vorba de o moștenire străveche, datînd de aproximativ 17 veacuri, cînd pe teritoriul patriei noastre existau relații geto-daco-sarmatice, recent atestate. De aici se desprind însă și importante consecințe de ordin teoretic și metodologic, printre care: necesitatea, subliniată de autor, de a se lua în seamă cu mai multă rîvnă aspectul difuziunii bunurilor culturale chiar și atunci cînd sînt în discuție două popoare îndepărtate spațial, dacă acestea au fost cîndva în contact.

În comunicarea *Choreios alogos — un ritm coregrafic balcanic*, N. Rădulescu stabilește pe baza unei documentări ample că așa-numitul „ritm bulgăresc” (B. Bartók) sau „aksak” (C. Brăiloiu) există și în practica muzicală a lumii antice greco-romane. Faptul că acest sistem ritmic este familiar popoarelor din perimetrul balcanic — inclusiv poporului nostru — nu se datorește, prin urmare, unor „influențe” dintr-o parte sau alta, ci reprezintă o străveche și comună moștenire muzical-coregrafică¹. Rămîn de arătat formele individuale pe care le ia ritmul, proporția și frecvența acestor forme în repertoriul folcloric al fiecărui popor, ca urmare a unei evoluții diferențiate.

¹ De altfel sistemul a fost semnalat și în alte părți ale Europei, cît și pe alte continente.

Un aspect interesant al raporturilor culturale dintre populația românească și minoritățile naționale² ni-l relevă comunicarea lui S. Almăși intitulată *Refrene românești în cîntecul popular al ceangăilor din Moldova*. Autorul constată că, deși asupra minorității naționale respective înfrîngerea culturii populare românești sînt multiple și covârșitoare, cîntecul popular ceangăiesc păstrează o trăsătură etnică sesizantă: mica frecvență a refrenelor (în comparație cu folclorul românesc). Această constatare e întărită și de observația că în cazul influențelor directe (fără a mai lua în seamă preluările integrale) textul refrenului rămîne în limba română.

Compozitorul și folcloristul N. Ursu, în comunicarea *Cîntecul popular limocean din Banat*, a prezentat rezultatele cercetării unui sat bănățean cu populație românească originară de pe Valea Timocului. Concluziile se referă la modul în care comunitatea respectivă și-a conservat repertoriul tradițional sud-dunărean și relațiile acestuia cu cîntecul popular românesc (cuprinzînd ipoteze în legătură cu evoluția versificației, ritmului și a genurilor).

Următoarele două comunicări reprezintă tendința de aprofundare a izvoarelor documentare mai mult sau mai puțin cunoscute. Astfel L. Georgescu, în comunicarea *Lăuța și cobza în picturile mănăstirilor din Moldova de nord*, comentează pe baza unei recente documentări iconografice diferitele păreri formulate de istorici în legătură cu existența celor două instrumente în viața muzicală din trecut a patriei noastre, aruncînd o lumină nouă asupra vechimii și provenienței acestora.

Valoarea contribuției lui Fr. J. Sulzer la cunoașterea folclorului românesc, comunicarea semnată de G. Habenicht, constituie un prim capitol dintr-un studiu amplu și exhaustiv asupra acestei probleme controversate.

Sub forma unor aprecieri generale, dar dense, ni se dezvoltă faptul că descrierile și informațiile mijlocite de Sulzer în a sa *Geschichte des transalpinischen Daciens*. . . (de acum aproape 2 veacuri) sînt în cea mai mare parte rodul observației proprii, ceea ce îi conferă, prin urmare, un însemnat coeficient de obiectivitate izvorului amintit.

O a treia grupă de comunicări își restrînge subiectul cercetării asupra cîte unui gen muzical-folcloric.

V. Medan, în *Cîntecul de joc din Braniștea-Dej*, pornește de la stabilirea tipurilor locale de cîntec de joc. Referințele pe care le face la bibliografia genului, ca și constatările cu privire la originea, vechimea și evoluția lui actuală privesc genul în totalitate, schițîndu-i coordonatele.

Semnlat vag în scrierile muzicologice de pînă acum, „hăulitul” apare în comunicarea lui C. Georgescu, intitulată *Aspecte ale melodicii hăulitului din Oltenia subcarpatică*, definit ca gen. După o îngrijită prezentare analitică a materialului, din punct de vedere melodic și ritmic, autorul stabilește cu sprijinul celei mai competente bibliografii că hăulitul pare „să se fi dezvoltat (. . .) pe o cale independentă, vocală, ei fiind o formă specific românească a jodel-ului” (subl. ns.).

Comunicarea cercetătoarei M. Kahane *Trăsături specifice ale doinei în Oltenia subcarpatică* reprezintă o nouă și valoroasă contribuție la definirea acestui gen (de o puternică individualitate și de un mare rafinament artistic, cu tot „aspectul rudimentar al resurselor sonore”). Autoarea trasează liniile esențiale ale doinei oltenești, străbătînd tot șirul particularităților modale, melodice, ritmice, arhitectonice etc., fără a neglija raportarea ei la celelalte tipuri colaterale („doina Oltului”, „cîntecul haiduceșc”, subtipul mehedințean) sau regionale (maramureșean, oșean, moldovean etc.), operație ce reliefează comunitatea străveche a speciei lirice respective.

Alte două comunicări abordează o problematică pe cît de captivantă pe atît de dificilă. Prima: o problemă de structură modală: *Aspectul pendulatoriu al modurilor în cîntecul popular liric din Bihor și Valea Almăjului*, în care E. Cernea încearcă să demonstreze existența în folclorul

² Cercetările din acest domeniu „pot deschide noi perspective, pot oferi noi puncte de vedere chiar pentru cercetarea mai largă de folclor comparat” (M. Pop, conferința de încheiere a sesiunii).

românesc a unor „structuri pendulatorii” la interval de secundă, alături de binecunoscuta ambiguitate modală „major-minor”. Cea de-a doua: *Rolul interpretării în determinarea sistemelor ritmice*, comunicată de A. Vicol, dezvăluie mecanismul complex al întrepătrunderilor de două sau mai multe sisteme ritmice în chiar țesătura aceluiași cîntec pînă la impresia înființării unui nou sistem, compozit. Acest fenomen este guvernat, subliniază autorul, de raportul dialectic dintre „sistem” și interpretare.

Un domeniu de cercetare foarte rar abordat de către folcloriști³, lăsat mai mult pe seama muzicologiei propriu-zise este studiul valorificării creației populare în muzica profesionistă, „cultă”, din trecut și de azi. Comunicarea cu titlul *Folclorul în creația lui Al. Flechtenmacher* de E. Dolinescu vine parcă să întărească regula. În calitatea sa de șef de orchestră (și compozitor) al primului teatru național din Moldova, Al. Flechtenmacher a adus o contribuție importantă la pregătirea terenului pentru apariția primei școli muzicale românești, chiar dacă sub aspectul valorificării cîntecului popular el nu izbuteste să atingă decît zone mărginașe ale creației populare.

Lucrările sectorului de coregrafie — reprezentant al celei mai tinere ramuri de cercetare folclorică — au dezbătut o problematică fundamentală menită să traseze jaloane de orientare pentru cercetările viitoare. Astfel, sub titlul generic *Horele mari*, E. Balaci circumscrie o categorie primordială de jocuri — cele în formație de cerc — unite prin cîteva „caractere dominante” (formație, componență, ținută), categorie ce se subdivizează în grupe și tipuri după criteriile de clasificare, cinetice și metro-ritmice.

A. Bucșan, în *Probleme ale ritmului în dansul popular românesc*, evidențiază valoarea expresivă a ritmului, bogăția de formule, forța lor combinatorie, precum și frecvența diferită a motivelor potrivit celor trei „dialecte” coregrafice semnalate de autor în lucrări anterioare.

A. Giurchescu clădește, la rîndul ei, în *Determinarea formelor compoziționale în dansul popular românesc*, un întreg sistem arhitectonic unitar, pornind de la cele mai mici unități de mișcare pînă la cele mai mari forme compoziționale. În alcătuirea sa intimă sistemul relevă o seamă de procedee compoziționale ce ridică dansul popular la demnitatea oricărui limbaj artistic.

În sfîrșit, comunicarea intitulată *Determinarea specificului în jocul popular din Pecineaga* de C. Eretescu accentuează folosul metodologic al unui atlas și al cataloagelor de „motive-cheie” și „adiacente” atît pentru determinarea specificului într-un repertoriu local, cît și pentru lucrări de o mai mare cuprindere.

Prin dezbaterrea unor probleme interesante, ca și prin schimbul valoros de păreri desfășurat în discuții, actuala sesiune a constituit un mijloc de valorificare înaltă a celor mai bune rezultate ale cercetării creației populare, contribuind la propășirea etnografiei și folcloristicii românești.

LUCIA MUREȘANU, LIGIA BÎRGU-GEORGESCU,
IOSIF HERȚEA

CLAUDE LÉVI-STRAUSS ȘI CERCETAREA POETICĂ

Pe linia Boas, Sapir, Bloomfield etc., cu diferențe pe care nu ne propunem să le relevăm în scurta prezentare de față, Claude Lévi-Strauss se impune specialistului contemporan prin introducerea deschizătoare de perspective a concepției structuraliste în studiul antropologic. Scoase din contextul lingvistic, noțiunile de *sistem*, *opozitie*, *lege* își dezvăluie, o dată mai mult,

³ Deși un C. Brăiloiu sau G. Breazul ilustrează atitudinea contrară.

eficiența. La nivelul *relațiilor* dintre termeni, analogii dintre cele mai îndrăznețe completează și înnoiesc imaginea unor fenomene complexe ale organizării sociale, legi generale unifică detalii pînă acum abordate eterogen și fragmentar. E suficient să amintim interpretarea regulilor de căsătorie (prohibiția incestului, căsătoria preferențială) și rudenia ca o modalitate de asigurare a „comunicării femeilor”¹ între grupuri sociale (paralelă cu comunicarea bunurilor și serviciilor economice, cu comunicarea mesajelor lingvistice etc.) sau rezolvarea, în termeni de lege, a problemei „unchiului matern”² (relația dintre unchiul matern și nepot este pentru relația dintre frate și soră ~~ceea ce~~ relația dintre tată și fiu este pentru relația dintre soț și soție). Fruclificate metodologic, analogiile sînt etnologul în situația de a adapta treptat la necesitățile analizei cele mai noi orientări ale gîndirii lingvistice moderne. Concepută în termenii de mai sus, cercetarea regulilor de căsătorie apare astfel reductibilă la „cercetarea matematică a tuturor tipurilor de schimb posibile între n parteneri”³ (trad. ns.).

În cele ce urmează ne limităm la prezentarea unui singur aspect — dintre cele mai revoluționare — al operei lui Lévi-Strauss. Este vorba de analiza structurală a mitului⁴, pe care o considerăm plină de sugestii nu numai pentru cercetarea antropologică, ci și pentru cercetarea poetică.

Independent de rit, mitul constituie pentru Lévi-Strauss un instrument (model) logic prin care mintea umană rezolvă contradicții de tipul viață/moarte, interdicția incestului/originea dintr-un strămoș comun unic etc. Esențiale pentru existența logică a mitului apar deci a) existența unei (unor) opoziții și b) existența unui termen mediator, de cele mai multe ori o metaforă, care să integreze termenii aflați în opoziție.

Opozițiile și medierea lor (integrarea) se exprimă, prin coduri diferite, la patru niveluri (în termenii cărora se structurează orice mit) : nivelul geografic, nivelul economic (ambele urmînd fidel realitatea), nivelul sociologic (care îmbină realul cu imaginarul) și nivelul cosmologic (care se abat de la realitate). Indiferent de nivel, în variante de proveniență diferită ale aceluiași mit, persistă o schemă logică unică. De aceea, pentru analiza structurală, alegerea variantei reprezintă o falsă problemă, iar Lévi-Strauss alătură fără ezitare versiunile mitului oedipian oferite de Sofocle și Freud. Mai mult, înțelegerea mitului devine posibilă *numai* prin examinarea tuturor variantelor lui, indiferent de dată, sursă, deformările survenite.

Practic, analiza mitului presupune distincția dintre *secvențe* (succesiunea cronologică a evenimentelor) și *scheme* opozitive : „pe planuri de adîncime inegală, secvențele sînt organizate în funcție de scheme suprapuse și simultane, așa cum o melodie scrisă pe mai multe voci este supusă unui dublu determinism : cel — orizontal — al liniei sale proprii și cel — vertical — al schemelor contrapunctice”⁵.

¹ Cf. Cl. Lévi-Strauss, *Langage et société*, în vol. Cl. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, 1958, p. 63—75; adaptat după articolul *Language and the Analysis of Social Laws*, în „American Anthropologist”, vol. 53 (1951), nr. 2, p. 155—163.

² Cf. Cl. Lévi-Strauss, *L'analyse structurale en linguistique et en anthropologie*, reluare în *Anthropologie structurale*, p. 37—62 a articolului publicat în „Word”, vol. I (1945), nr. 2, p. 1—21.

³ *Langage et société*, p. 68.

⁴ Expunerea se întemeiază pe următoarele articole, considerate de bază : *Structure et dialectique*, în *For Roman Jakobson. Essays on the occasion of his sixtieth birthday*, The Hague, 1956, p. 289—294; *La structure des mythes*, în *Anthropologie structurale*, p. 227—255, reluare cu modificări a versiunii din „Journal of American Folklore”, vol. 78 (1955) nr. 270, p. 428—444, introdusă de Thomas A. Sebeok în vol. *Myth. A Symposium*, Bloomington, 1958, p. 50—66; *La geste d'Asdiwal*, în *École Pratique des Hautes Etudes, Section des Sciences religieuses*, Paris, 1959, p. 3—43, parțial republicat sub titlul *Problèmes de l'invariance en anthropologie* în „Diogenes” XXXI, 1960, p. 23—33. În cele ce urmează, referințele se fac exclusiv la prima indicație bibliografică în cazul fiecărui articol.

⁵ *La geste d'Asdiwal*, p. 18.

Repetarea secvențelor — specifică mitului și, în general, poeziei folclorice — facilitează surprinderea schemelor.

În linii mari, unitățile constitutive (mitemele) a căror succesiune cronologică încheagă secvența pot fi alăturate *funcțiilor* stabilite de Propp în analiza basmului fantastic rus. Inovația lui Lévi-Strauss rezidă în faptul că, spre deosebire de Propp, pentru care compoziția basmului poate fi descrisă exclusiv în termenii succesiunii cronologice a funcțiilor, el introduce un principiu superior de structurare: poziția „funcției” în sistem. Înțelegerea mitului echivalează cu regruparea după criteriile paradigmatică a elementelor integrate în serii sintagmatice.

Conform cu metoda prezentată, mitul lui Oedip se structurează în modul următor ⁶:

I	II	III	IV
Cadmos își caută sora Europa răpită de Zeus		Cadmos ucide dra- gonul	
	Sparloii se omoară între ei		Labdacos (tatăl lui La- ios) = „șchiop” (?)
	Oedip îl ucide pe ta- tăl său Laios	Oedip jertfește Sfin- xul	Laios (tatăl lui Oedip) = „stîngaci” (?)
Oedip se căsătorește cu mama sa Iocasta			Oedip = „picior um- flat” (?)
	Eteocle își ucide fra- tele Polinice		
Antigona îl inmor- mintează pe fratele său Polinice, vio- lînd interdicția			

Urmărit de la stînga la dreapta și de sus în jos, tabloul reproduce succesiunea cronologică a momentelor. Dar de îndată ce ne propunem înțelegerea mitului, lectura independentă a fiecărei coloane devine un auxiliar prețios. Coloana I-a grupează acțiunile ilustrînd „supraaprecierea” raporturilor de rudenie (rapports de parenté surestimés), coloana a II-a acțiunile ilustrînd o subapreciere a acestora (rapports de parenté sous-estimés ou dévalués). Aceeași opoziție se observă între mitemele figurînd în coloana a III-a (uciderea monștrilor echivalează cu negarea autohtoniei omului) și ideea care se desprinde din examinarea sensurilor ipotetice ale numerelor incluse în coloana a IV-a. După Lévi - Strauss, faptul că acestea din urmă evocă insistent dificultatea de a merge drept trebuie raportat la miturile care-i prezintă pe oameni — născuți din pămînt (prin autohtonie) — ca incapabili să meargă sau mergînd cu stîngăcie în momentul emergenței. Trăsătura comună a celei de-a IV-a coloane devine deci persistența autohtoniei umane.

Astfel interpretat, conchide autorul, mitul lui Oedip exprimă „imposibilitatea în care se găsește o societate care crede în autohtonია omului (vezi Pausanias, VIII, XXIX : vegetalul este modelul omului) de a trece, de la această teorie, la recunoașterea faptului că fiecare dintre noi s-a născut de fapt dintr-un bărbat și o femeie” ⁷. Categoria mediativă este reprezentată de Sfinx — monstru htonian care cumulează trăsături feminine și masculine.

⁶ Reproducem tabloul din *La structure des mythes*, p. 236.

⁷ *Ibidem*, p. 239.

Aceeași procedură de analiză se regăsește în cercetarea a numeroase alte mituri. Miturile despre viață și moarte ale indienilor Pueblo mediază opoziția dintre agricultură (= viață) și război (= moarte) prin categoria vânătoare (= mijloc de viață pentru om, dar cauză a morții pentru animale). În mitul lui Asdiwal, răspîndit pe coasta canadiană a Pacificului, integrarea se realizează între opoziții printr-o opoziție. Aventurile prin care trece eroul (căsătoria cu fiica Soarelui, revenirea pe pământ, căsătoria cu o fată din clanul pescarilor — Asdiwal fiind înzestrat cu puteri miraculoase în vînatul pe uscat —, vizita în împărăția subterană a morskilor, înzăpezirea lui pe un vîrf de munte de pe care nu a mai putut coborî) se prezintă sub forma unor medieri imposibile între opoziții așezate în ordine descrescîndă: *sus/jos, aer/pământ* (opoziție verticală, la nivel cosmologic), *apă/pământ, vînatoare pe mare/vînatoare pe uscat* (opoziție la nivel geografic) etc. Integrarea se realizează prin aventura finală în care opoziția *vîrf/vale* (verticală prin formă, dar geografică prin conținut) asociază caracterele proprii schemelor precedente iar „eșecul lui Asdiwal (...) primește astfel o triplă semnificație: geografică, cosmologică și logică”⁸.

Dincolo de mit, metoda poate fi însă fructificată în cercetarea compoziției oricărei alte opere poetice și articolul *Les chats de Charles Baudelaire*⁹ publicat de autor în colaborare cu Roman Jakobson o dovedește din plin. Schemele opozitive și integrarea prin categorii mediațoare permit explicitarea logicii interne a sonetului: „Din constelația inițială a poemului formată de îndrăgostiți și savanți, pisicile permit, prin medierea lor, eliminarea femeii, lăsînd față în față — dacă nu chiar confundați — poetul... eliberat de dragostea „restrînsă”, și universul eliberat de austeritatea savantului”¹⁰.

Dacă avem în vedere dubla distincție hyelmsleviană (formă și substanță a conținutului/formă și substanță a expresiei), teoria lui Lévi-Strauss, extinsă de la mit la poetică, se reduce la încercarea de a aborda în termeni riguroși sistematici latura atît de puțin cunoscută a *formei conținutului*. *Secvențe, scheme, mediere, integrare* sînt tot atîtea trepte în înțelegerea modalităților complexe de structurare a conținutului în opera de artă. De aci largul răsunset, actualitatea metodei¹¹.

La nivelul compoziției, poeticianului i se oferă posibilitatea de a mînuși (cu eventuale nuanțări determinate de gen, specie, proveniența folclorică sau cultă a textului etc.) categorii cu largă putere de generalizare, întru totul similare celor cu care este deprins în analiza la nivel fonologic, morfologic etc.

SANDA GOLOPENȚIA — ERETESCU

ROMAN JAKOBSON: *Essais de linguistique générale*. Traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet. (Paris), Edition de Minuit, (1964), 260 p.

Culegerea de studii, articole, expuneri verbale (înregistrate pe bandă magnetică, ulterior transcrise), reunite sub denumirea generică de *eseuri* — cu modestie poate, cu certă îndreptățire cit privește factura textelor — a apărut (ca nr. 14) în colecția „Arguments”, inițiată de edi-

⁸ *La geste d'Asdiwal*, p. 20.

⁹ Roman Jakobson și Claude Lévi-Strauss, *Les Chats de Charles Baudelaire*, în „L'Homme. Revue Française d'Anthropologie” II (1962), nr. 1, p. 5—21.

¹⁰ *Les Chats de Charles Baudelaire*, p. 21.

¹¹ Dintre articolele inspirate din metoda lui Cl. Lévi-Strauss, semnalăm: Marcelle Bouettes, *Cosmologie et médecine magique selon notre folklore rural — Esquisse d'analyse structurale*, în „L'Ethnographie”, LIII, 1958, p. 91—95; Edmund R. Leach, *Lévi-Strauss in the Garden of Eden. An Examination of Some Recent Developments in the Analysis of Myth*, în *Transactions of the New York Academy of Sciences*, Series II, vol. XXIII, 1961, p. 386—396. Pentru discuții, vezi și Elli-Kaija Königs și Pierre Maranda, *Structural Models in Folklore*, în „Midwest Folklore”, vol. XII, (1962), nr. 3, p. 137—138.

tura amintită. Colecția, tematic eterogenă, cuprinde atît opere clasice ce-și păstrează actualitatea (traduceri din Clausewitz — *Vom Krieg* — și G.W.F. Hegel — *Die philosophische Propedeutik* —, de pildă), cit și lucrări ale unor experți contemporani cu prestigiu (Fr. Chatelet — *La naissance de l'histoire*, M. Blanchot — *Lautréamont et Sade* etc.), acoperind un spectru întins de probleme, subsumabile conceptului larg de *istorie a civilizației* (adică inclusiv epistemologie, inclusiv psihologie socială etc.), fără nici o concesie vulgarizării.

Volumul cuprinde 11 „eseuri” ale savantului american apărute între 1949 și 1952 în Statele Unite și Europa, grupate — pe teme — în patru „părți”: 1) probleme generale, 2) fonologie, 3) gramatică, 4) poetică, precedate de o *prefață* a traducătorului și însoțite, la sfîrșit, de compendiul bibliografiei lui R. Jakobson (1919—1963). Fără vreo rațiune de conținut, îngrijitorul ediției a dotat fiecare din materialele cuprinse în volum, concepte de autor autonome — și în genere tratînd efectiv probleme *disparate* —, cu supertitlul de „capitol”, însoțit de număr de ordine (1, 2, 3 etc.), probabil în intenția de a crea iluzia coerenței formale — artificio de prisos, relația exterioară lipsind oricum, iar unitatea de conținut (liniile de forță comune) reieșind în orice caz la lectura întregului.

Faptul că nici unul din materialele volumului nu e inedit — și că e vorba de traduceri — ar putea ridica îndoieli asupra oportunității considerării sale într-o recenzie. În realitate, interesul cărții e departe de a fi neglijabil. Selecția materialului făcută de traducător — el însuși lingvist — cu acordul și sprijinul autorului (p. 21) dă culegerii semnificația unui bilanț, expozeu al principalelor aspecte *actuale* ale concepției jakobsoniene, cărora autorul le conferă un maximum de validitate și interes, atît pentru criteriile specialiștilor cit și pentru ale restului opiniei intelectuale — căreia volumul i se adresează cel puțin în egală măsură.

În consecință, o dare de seamă asupra acestei cărți — fascinantă prin noutatea și petulanța ideatei, prin rigoarea argumentării — e o întreprindere complicată, cu rezolvări posibile diverse. Ținînd seama de profilul R.E.F. și de spațiul de care dispunem, ne vom mărgini îndeobște la examenul unor laturi ce pot interesa *în chip deosebit* cercetarea etnologică, în speță cea de folclor — literar în primul rînd —, dînd atenție mai cu seamă chestiunilor de metodă. Folosul unei asemenea operații?

Îl indică, implicit, autorul. Dominanta filozofică a operei științifice a lui R. Jakobson o constituie viziunea infinit interconexională a elementelor și conceptul de unitate *de esență ultimă* a lumii. Jakobson cultivă un punct de vedere dialectic și în bună măsură materialist în abordarea obiectului. Consecutiv a susținut și susține importanța primordială — în cunoașterea științifică — a identificării legității interne a obiectului cercetării. În 1928 scria: „Istoria literară e intim legată de celelalte «serii» istorice. Fiecare din aceste «serii» e caracterizată de legi structurale proprii. Eludînd studiul acestor legi, stabilirea conexiunilor între «seria» literară și celelalte complexe de fenomene culturale devine imposibilă. A studia sistemul sistemelor ignorînd legile interne ale fiecărui fenomen individual ar fi o gravă greșeală metodologică” (prefață, p. 8—9). Or, un atare complex fenomenal conex de care literatura se apropie pînă la identificare e *limba*. Dacă nu orice fenomen verbal e literatură, *toate* fenomenele literare sînt limbă și ca atare investigabile lingvistic. Această teză constituie pe de o parte — deși aparent truism — unul din obiectivele demonstrației polemice a autorului, pe de altă parte justificarea interesului considerabil pe care cercetarea lingvistică îl are atît pentru studiul *intern* — în sine — al literaturii, cit și pentru metodică acestuia.

Din punctul de vedere statuat, partea I a culegerii — generalități — și partea a IV-a — poetică — sînt, prin lărgime de orizont, cele mai bogate în materie de meditație.

Alocuțiunea *Limbajul comun al lingviștilor și antropologilor*, rostită în încheierea conferinței antropologilor¹ și lingviștilor americani ținute în 1952 la Universitatea din Indiana, conține idei directe prețioase, foarte diverse prin natura textului. Definind generic limba ca entitate semiotică aflată în relație cu alte entități similare, R. Jakobson insistă energic și subtil asupra inegalității de rang între diferitele sisteme de semne. „Sistemul cel mai important, baza tuturor celorlalte, e limbajul : limbajul constituie realmente temelia culturii, față de limbă toate celelalte sisteme de simboluri sint accesorii sau derivate”² (p. 28).

Reamintind că problema esențială pentru analiza vorbirii este cea a codului folosit în comun de emițătorul și de primitorul unei comunicări date și că în absența unui repertoriu comun de „posibilități preelaborate” sau de „reprezentări prefabricate” comunicarea între oameni nu ar fi posibilă (problema apare în mod specific în folclorul la nivelul sintagmelor „preformate”, cu valoare simbolică, uzitate în cîntec, colindă etc.), R. Jakobson pledează pentru preluarea, din terminologia teoriei comunicației, a cuplului *cod - mesaj*, expresia „cea mai clară, cea mai operațională” a entităților complementare [repertoriu de semne convenționale] — [dispunere coerentă a unor semne din repertoriu, pentru transmiterea de informație] (p. 31—32).

O punere la punct cu deosebire utilă se referă la raportul *sincronic — diacronic*. Respingînd presupusa opoziție esențială între cele două direcții posibile ale studiului ca implicînd „două metodologii integrale diferite și două tipuri de probleme fundamentale diferite”, R. Jakobson sugerează rădăcina gnoseologică a erorii. Separarea tranșantă a sincroniei de diacronie e rodul confundării a două dihotomii distincte : *sincronie-diacronie* pe de o parte, *static-dinamic* pe de alta. Căci, vădit, „sincronia nu înseamnă statică” ! A stabili — exemplifică autorul — „ce e static, imuabil, în slavă, din evul mediu timpuriu sau din indoeuropeana comună pînă în zilele noastre, e o problemă de statică și în același timp o problemă diacronică”. Pe de altă parte, sub durată „unei perioade oarecare de timp, *punctul de plecare* și *punctul final* al unei mutații coexistă sub forma a două straturi stilistice diferite”, în cadrul uneia și aceleiași unități sociale. „O schimbare e deci, la început, un fapt *sincronic* ; de aceea — cu excepția cazului în care se recurge la simplificări excesive — analiza sincronică trebuie să înglobeze schimbări lingvistice ; și invers, schimbările lingvistice nu pot fi înțelese decît în lumina analizei sincronice” (p. 35—37).

Notînd — o dată cu constatarea insuficienței lor — existența unor începuturi experimentale în domeniul delimitării *tipologiei sistemelor* (chestiune organică înscrisă de altfel și în problematica folcloristicii, dar mult prea puțin tratată) și a legilor universale care susțin și justifică numita tipologie, autorul formulează o serie de întrebări fundamentale pentru abordarea temei : „Care sînt elementele care pot coexista și care cele ce se exclud ? Care sînt elementele care se întîlesc în mod necesar ? Ce element B implică anume elementul A și ce elemente nu se implică unul pe altul ? Ce element implică absența altuia ?” (p. 37). Autorul previne în același timp asupra nonsensului de a pretinde legii de tip dinamic — statistic — aceeași riguroasă validitate ca și legii de tip static.

¹ *Antropologie* cu accepția pe care o are termenul în sistematica americană — mai recent, în genere occidentală — a științelor. Franz Boas o definea în *Encyclopaedia of Social Sciences* (1947) ca o „disciplină care se ocupă de om ca ființă socială. Obiectul ei include toate fenomenele vieții sociale a omului fără limite în timp și spațiu” (apud Åke Hultkrantz, *General Ethnological Concepts*, Copenhagen, 1960, p. 28 — 29). Se recunoaște în genere împărțirea disciplinei în *antropologie fizică* (care se suprapune cu conceptul de *antropologie* curent la noi : studiu al biologiei rasei) și *antropologie culturală* (incluzînd etnografia, folclorul, sociologia — definită specific ca „antropologie socială” —, eventual lingvistica etc.).

² N.B. — Claritatea și concentrarea expresiei, uneori de eleganță aforistică, a autorului — ostil prisosurilor discursive — fac adesea din *citat* modul cel mai economic de consemnare a tezelor sale.

Remarcabilă e noulitatea și importanța observațiilor cuprinse în *Două aspecte ale limbajului și două tipuri de afazie* (secțiune secundă a lucrării *Fundamentals of language*, 1956). „A vorbi implică selecția unor anumite entități lingvistice și combinarea lor în unități lingvistice de un grad de complexitate superior” (p. 46). *Combinarea* implică contextarea — introducerea cuvintului într-un mediu verbal organizat —, iar *selecția* implică posibilitatea substituției, prin echivalențe, a unui entități date. Or, experiența clinică arată că alterările patologice ale activității nervoase superioare ce determină afazii se manifestă — cu excepția cazului în care avem a face cu *afazii universale* — sub două forme principale: a) reducerea (dispariția) capacității de a sesiza asemănarea cuvintelor și deci de a selecta și substitui termenii echivalenți (tulburarea *asemănării*) și b) reducerea (dispariția) capacității de a combina cuvinte, de a construi propoziții (tulburarea *contiguității*). Cele două infirmități corespund anulării posibilității de a construi *metafore* (în cazul opacizării *asemănării*), respectiv *metonimii* (în cazul blocării resorturilor ce fac posibilă contextarea cuvintelor, *contiguitatea*).

Arta limbii — literatura — oscilează și ea între cei „doi poli cardinali” ai expresiei: polul metonimic și cel metaforic. „În cantecele lirice ruse — de pildă, notează autorul — predomină construcțiile metaforice, în vreme ce în epopeea eroică metonimia e preponderentă” (p. 62).

Perspicace și îndrăzneță e caracterizarea literaturii „realiste” prin preponderența procedurilor metonimice. Dar, de fapt — credem și noi împreună cu autorul —, după toate probabilitățile, această dihotomie nu e revelantă numai în cazul literaturii frumoase, ci „are o însemnătate primordială pentru înțelegerea comportării verbale și a comportării umane în general” (p. 64). De altfel, amintește Jakobson, J.G. Frazer a redus principiile care comandă riturile magice la două tipuri: incantații bazate pe legea similitudinii („imitative”) și cele fondate pe asocierea prin contiguitate („prin contagiune”). Iar dacă științificește metonimia e relativ vag cunoscută, spre deosebire de metaforă, intens studiată, este pentru că — explică cu finețe autorul — metafora, bazată pe analogii de semnificații, este mult mai comod abordabilă decât metonimia, care reunește termeni între care raporturile de asemănare imediată sînt nule.

Studiile tipologice și contribuția lor la lingvistica istorică comparată (1957) conține o demonstrație eficace și strălucitoare a necesității determinării legilor generale — „universale sau cvasiuniversale” — ale sistemelor lingvistice, în cadrul unei tipologii întemeiate pe criterii raționale.

Comunicarea *Lingvistică și teoria comunicației* (1961) trece în revistă coincidențele de problematică ale celor două domenii, transferul reciproc de noțiuni și termeni — în treacăt se definește nuanțat redundanța: redundanța nu înseamnă prisos (p. 89—90) — și în genere succesele și problemele cooperării disciplinelor în cauză.

În sfîrșit, partea I mai cuprinde articolul *Aspecte lingvistice ale traducerii* (1959), care tratează chestiuni de semantică. Autorul rezolvă simplu și ingenios problema competenței metodologice a lingvisticii în tratarea sensurilor lexicale. Sensul unui cuvînt — acesta la rîndu-i *semn* — nu e altceva decît *traducerea sa printr-un alt semn* care îi poate fi substituit (*celibatar* = *persoană necăsătorită* etc.), ceea ce instituie un circuit ecuațional ($A = B$), intrasemiotic, în care „substituiem semne prin semne” (p. 79). Faptul face caduc argumentul celor care neagă aptitudinea lingvisticii de a opera pe tărîm semantic prin forța faptului că asimilează sensul cuvîntului cu însuși obiectul desemnat (p. 41). Ideea acestei soluții pare să-și aibă originea în anume sugestii — de ordinul logicii — provenind din surse neopozitivistice. În orice caz, nu e limpede cum vede R. Jakobson rezultanta semantică a interacțiunii continue — indenegabile — bilateral (multilateral) dintre realitatea obiectivă pe de o parte, limbă și alte sisteme semiotice pe de alta. Totodată este cert că *există* situații în care, în conștiința locutorului, între obiect și cuvîntul care îl denuște se stabilește o relație imediată și univocă — situația copilului care vede pentru prima oară un obiect, întreabă care îi este numele și i se răspunde: în acest caz ridi-

careă de la *cuvnt* la *noțiunea-specie* — operație prealabilă ce poate condiționa punerea în ecuație a cuvntului — este o etapă ulterioară.

Interesantă este observația referitoare la consecințele semantice, în folclor, ale genului gramatical : „faptul că cuvntul care desemnează *vinerea* e masculin în unele limbi slave și feminin și altele se reflectă în tradițiile populare ale popoarelor corespunzătoare care practică ritualuri deosebite ale *vinerii*”. (p. 84—85).

Dacă traducerea literală „a totalității informației *conceptuale*” este în principiu cu puțință din orice limbă în alta, dat fiind că „limbile diferă esențial prin ceea ce *trebuie* să exprime (construcții gramaticale și idiomatice ineluctabile etc. — n. ns.) nu prin ceea ce *pot* să exprime” (p. 84), „poezia e intraductibilă” (p. 86). Posibilă „este numai transpunerea creatoare”. Aceasta pentru că „în poezie ecuațiile verbale constituie însuși principiul constructiv al textului. Categoriile sintactice și morfologice, rădăcinile, afixe, fonemele etc. — pe scurt toate componentele codului lingvistic — sint confruntate, juxtapuse, puse în relație de contiguitate, după principiul similarității și contrastului, și vehiculează astfel o semnificație proprie”. În sfrșit, „asemnarea fonologică e simțită ca o înrudire semantică”, iar „paronomasia domnește suverană asupra artei versului” (p. 86).

Punctată mai mult sau mai puțin inegal, și prin reluări, în întreg volumul, concepția lui R. Jakobson asupra *poeticii* este concentrată în lucrarea *Lingvistică și poetică* (1958), care ocupă în întregime partea a IV-a a volumului. Fiindcă acest foarte substanțial text — apărut între timp și în versiune românească³ — a mai făcut obiectul unei mențiuni critice în R.E.F.⁴, ne vom limita doar la citeva — ample — referiri indispensabile.

După R. Jakobson, sarcina poeticii ca disciplină stă în primul rând în a răspunde întrebării : „ce anume face dintr-un mesaj verbal o operă de artă ?” (p. 210). După refutația abilă a obiecțiilor pe care le poate ridica compatibilitatea lingvisticii, ca „organon”, cu problematica poeticii, autorul descrie cele șase funcții fundamentale ale limbajului — pe care le-a identificat pornind de la „factorii constitutivi⁵ ai oricărui act de vorbire” — : *funcția referențială* centrată pe context, *funcția emotivă* concentrată asupra transmțătorului (care-și exteriorizează emoțiile, în primul rând prin interjecții), *funcția conativă* dirijată către destinatar (expresia gramaticală cea mai limpede li este imperativul și vocativul), *funcția fatică* orientată spre „contact”, spre menținerea acestuia), *funcția metalinguală* concentrată asupra codului (control al acurateții interpretării elementelor codului de către interlocutor) și *funcția poetică* : *centrarea asupra mesajului ca atare*. Fundamentarea și introducerea în lingvistică a conceptului de *funcție poetică* a limbajului constituie unul din meritele epocale ale lui R. Jakobson.

Funcția poetică, subliniază R. Jakobson, este panlingvistică, ea — ca și versul de altfel — nu se limitează la *poezie*, după cum poezia nu se mărginește la dezvoltarea funcției poetice. Funcția poetică, fără a le anula pe celelalte (epica uzează din plin de funcția referențială, lirica exploatează funcția emotivă etc.), este doar *funcția preponderentă* în textul poetic. Categoria impusă de R. Jakobson este polivalentă : „această concepție a limbajului poetic ca o formă de limbaj în care funcția poetică e predominantă ne va ajuta să înțelegem mai bine limbajul prozaic de toate zilele, unde ierarhia funcțiilor e diferită, dar în care funcția poetică are în mod necesar un loc ... Există cazuri-frontieră instructive : cea mai înaltă *unitate lingvistică codată* funcționează în același timp ca *cel mai mic tot poetic* : ... proverbul este în același timp unitate frazeologică și operă poetică” (p. 31).

³ *Probleme de stilistică. Culegere de articole*, București, Editura științifică, 1964, p. 83—125.

⁴ Grupajul de recenzii *Poetica folclorului* de Sanda Golopenția-Eretescu, în „Revista de etnografie și folclor” t. 9 (1964). nr. 4—5 p. 515—519.

⁵ În număr de șase : transmțător, primitor, mesaj, context, cod, „contact” (în sus de mediu — suport al comunicării).

Criteriul lingvistic al funcției poetice este „*proiecția principiului echivalenței de pe axa selecției pe axa combinării*” (p. 220). Astfel „în poezie orice secvență de unități semantice — nu numai secvența fonologică⁶ — tinde să formeze o ecuație. Similitudinea suprapusă contiguității imprimă poeziei esența ei simbolică, multiplă, polisemantică”. În consecință, „*ambiguitatea* este o însușire intrinsecă și inalienabilă a oricărui mesaj centrat pe propriul său conținut, este, cu alte cuvinte, un corolar al poeziei” (p. 238).

R. Jakobson respinge — de altfel cu grație — încercarea de a interpreta poezia doar ca pur joc fonic: „Fără îndoială, înainte de toate versul e o « figură de sunet » repetată. Totuși niciodată versul nu se va reduce la acest unic element constitutiv. Orice încercare de a limita convenții poetice — cum ar fi metrica, aliterația sau rima — la nivelul sunetului nu reprezintă decât simple speculații lipsite de orice justificare empirică. Transpunerea principiului ecuațional într-o secvență are o semnificație mult mai adâncă și mai largă. Formula lui Valéry — « poemul, prelungă ezitare între sunet și înțeles » — este mult mai realistă și mai științifică decât toate formele izolaționismului fonetic” (p. 233). După Jakobson, „rima implică cu necesitate raportul semantic dintre unitățile de rimă” (p. 234).

Prevenind împotriva absolutizării evaluărilor statistice, R. Jakobson remarcă: „oricât de mare ar fi importanța repetiției în poezie, textura fonică e departe de a se mărgini numai la combinații numerice. Un fonem care nu apare decât o singură dată, dar într-un cuvânt cheie și într-o poziție pertinentă, pe un fond contrastant, poate căpăta un relief grăitor” (p. 242).

Printr-o sagace analiză de text asupra faimosului exordiu al lui Antoniu-Shakespeare din cuvântarea la funeraliile lui Cezar, autorul dovedește potențele poetice ale „jocului categoriilor și construcțiilor gramaticale” (p. 245).

Partea a II-a — fonologie — cuprinde două „eseuri”. *Fonologie și fonetică* — secțiune primă, elaborată în colaborare cu Morris Halle, a lucrării *Fundamentals of Language* — tratează pe rând, foarte dens deși conceput pe un plan enciclopedic, problemele fundamentale ale celor două discipline lingvistice, în timp ce *Tensiune și laxitate* (1962) întreprinde analiza concretă a opoziției claselor vocale așa-zise *incordate și laxe*.

În sfârșit, partea a III-a include trei texte: *Aspectul fonologic și aspectul gramatical al limbii în interrelațiile lor* — raport prezentat la Congresul internațional al lingviștilor de la Paris, 1948 — demonstrează cu virtuozitate că „atât cercetarea sincronică, cât și cercetarea diacronică aduc dovada existenței unei intime legături de solidaritate și interdependență între cele două structuri autonome — fonologică și gramaticală” (p. 175). „Eseul” „*Embrayeur*”-i⁷, *categoriile verbale și verbul rus* (1950—1957) e de fapt o descriere structurală a categoriilor verbale ale limbii ruse. Articolul, scurt dar substanțial, *Noțiunea de semnificație gramaticală după Boas* (1959) reactualizează critic tezele uimitor de penetrante privind gramatica ale multilateralului savant american. Gramatica, afirmă Boas, are funcția de a alege, clasa și exprima diferite aspecte ale experienței, mai precis ea „determină care sînt aspectele ce *trebuie* exprimate ale fiecărei experiențe” (p.197).



Lectura acestei serii de „eseuri”, în ultimă analiză de însemnătate sensibil apropiată — deoarece, mai mult sau mai puțin, ele se presupun și se condiționează — pentru cercetarea structurilor literare, este instructivă atît prin ceea ce comunică nemijlocit și este preluabil ca

⁶ „În poezie o silabă este echivalentă cu orice altă silabă din aceeași secvență; se presupune că accentul este egal cu accentul și lipsa de accent egală cu lipsa de accent etc.” (p. 220).

⁷ Autorul a tradus în franceză pe „schifter” folosit de Jakobson (după Jespersen care îl definește destul de vag, ca pe „o clasă de cuvinte al cărei sens variază după situație”) prin „*embrayeur*”. Cum familia de termeni tehnici folosită în artificialul său de traducere de N. Ruwet e transpusă îndeobște în românește prin franțuzismele corespunzătoare, am scotit posibilă formula dată.

material sau ca instrument de studiu, cît și prin aceea că atrage indirect atenția asupra rămînelor în urmă — în domeniul metodei, în domeniul organizării cunoștințelor — a disciplinelor legate de cultura populară.

RADU NICULESCU

Ю. М. ЛОТМАН, *Труды по знаковым системам, I, лекции по структуральной поэтике, вып. I. (Введение, теория стиха). Ученые записки тартусского государственного университета. Тарту, 1964, 195 стр. (I. M. LOTMAN, Studii asupra sistemelor de semne, I, Prelegeri de poetică structurală, Fasc. I (Introducere, teoria versului), Analele Universității de stat din Tartu, Tartu, 1964, 195 pag.)*; П. Г. Богатырев, *Художественные методы фольклора и творческая индивидуальность носителей и творцов народной поэзии*, Академия Наук СССР, Институт мировой литературы им. А. М. Горького, издательство „Наука“, Москва, 1964, стр. 59—66 (P. G. Bogatîrev, *Metodele artistice ale folclorului și creația individuală a purtătorilor și creatorilor poeziei populare*, Academia de Științe a U.R.S.S., Institutul pentru literatură universală A. M. Gorki, Editura „Știința”, Moscova, 1964, p. 59—66)

Apărută sub auspiciile Universității din Tartu (R.S.S. Estonă), cartea lui I. M. Lotman, *Studii asupra sistemelor de semne*, înmănunchează prelegerile privind poetica structurală ținute de autor la această universitate între anii 1958—1963 și cuprinde trei capitole: I. Unele probleme ale teoriei generale a artei [cu subcapitolele: 1. Specificul artei (*Punerea problemei*), 2. Problema asemănării dintre artă și viață în lumina cercetării structurale, 3. Materialul artei; 4. Arta și problema modelului; 5. Arta ca sistem semiotic], II. Problemele structurii versului [cu subcapitolele: 1. Limba ca material al literaturii, 2. Poezia și proza, 3. Natura poeziei, 4. Ritmul ca bază structurală a versului (a. Natura rimei, b. Problema repetiției în vers, c. Unele concluzii), 5. Noțiunea de paralelism, 6. Repetiția la nivel fonologic, 7. Problema nivelului metric al structurii poetice, 8. Particularitățile structurale ale versului la nivel lexical, 9. Nivelul elementelor morfologice și gramaticale, 10. Versul ca unitate metodică, 11. Versul ca unitate semantică, 12. Compoziția poeziei, 13. Problema subiectului poeziei]. III. Structurile textuale și extratextuale [cu subcapitolele: 1. Problema textului, 2. Legăturile extratextuale ale operei poetice, 3. Problema traducerii versului].

Fundamentînd cercetarea poeziei pe baza metodei structurale, cercetătorul sovietic consideră că studiul structural a literaturii a început sub influența metodei corespunzătoare din lingvistică. Analiza fenomenelor lingvistice a demonstrat utilitatea cercetării limbii pe planul conținutului și al expresiei, dar și posibilitatea unor cercetări simultane asupra ambelor aspecte. Natura limbii a fost privită ca o unitate a acestor două planuri. Prin analogie, metoda a fost aplicată la studiul literaturii. Analiza structurală în literatură trebuie să ducă la elaborarea unor metode exacte de cercetare, să determine relația funcțională dintre elementele textului în unitatea de conținut a operei de artă, să permită o descriere științifică a tehnicii artistice și a legăturii acesteia cu conținutul de idei. Privită astfel, cercetarea poetică depășește metoda de cercetare folosită de formalisti. Ceea ce pentru formalisti constituia o analiză exhaustivă, pentru partizanii metodei structurale nu reprezintă decît un nivel al analizei.

Preocupările actuale de poetică structurală continuă încercările unor savanți sovietici, printre care cercetătorii literari din perioada 1930—1940 (G.A. Gukovski, V. M. Jirmunski,

V. I. Propp, A. A. Smirnov), unii cercetători ai artei care au propus elaborarea unor modele funcționale ale operei artistice (I. N. Tinianov, I. I. Joffe, I. M. Eisenstein) sau unii cercetători actuali (A. Belli, B. V. Tomașevski, S. M. Bondi ș.a.).

În cele ce urmează vom căuta să prezentăm câteva din ideile cărții lui Lotman, păstrind pe cât posibil arhitectonica volumului, întrucât însăși dispunerea elementelor de structură ale versului o considerăm inovatoare.

Cercetarea operei de artă cuprinde două aspecte: a) opera de artă ca mod de cunoaștere și de reflectare a realității, ca *model*, b) opera de artă ca mod de transmitere a informației, ca *semn*. Ca model, opera de artă nu reproduce integral obiectul realității. Reproducerea este selectivă, între obiect și model stabilindu-se un raport de analogie¹. În analiza modelului, cercetătorul face distincție între modelul științific și cel artistic și definește caracterele modelului operei artistice. Ca semn, opera de artă este inclusă în lanțul unor noțiuni ca: raportul dintre semn și conținutul semnului (signifiant), dintre semn și cod (limbaj) etc.

În artă, obiectul reprodus este transmis de întreaga structură modelatoare a operei, cu alte cuvinte textul devine un semn unic, iar componentele lui, elemente ale semnului. Din sincretismul semn-model rezultă sincretismul dintre funcția de cunoaștere și funcția de informare a operei artistice. Analiza structurii semnului și a elementelor lui constituie obiectul cercetării întreprinse de autor.

Între artele în care cuvântul este nivelul de bază al operei artistice, poezia se caracterizează printr-o structură de tip special. Dacă limbajul în raport cu realitatea apare ca o structură de recreare, textul poetic structurând limbajul după anumite principii reprezintă o structură a structurilor.

Fiind o structură complexă, elementele ei componente (în primul rând cele semantice) se află în relații imposibil de realizat într-o construcție a limbajului obișnuit. Aceasta dă fiecărui element în parte și întregii construcții în general un conținut semantic cu totul deosebit. Între elementele poeziei, ritmul, rima, repetiția, paralelismul contribuie la realizarea acestei structuri.

Atît ritmul, cît și rima sînt definite de autor ca fenomene repetitorii în care reluarea în poziții identice a unor elemente diferite creează între acestea din urmă o punte de legătură. Fiind efectul unui fenomen de repetiție, rima generează o structură poetică bazată pe *perechi de opoziții*. (Opozițiile nu constituie o proprietate a limbii — unde elementele sînt egale —, ci rezultă din context.) Perechile opoziționale realizîndu-și diferența structurală formează *arhiunități*, care, la rîndul lor, pot forma perechi de arhiunități, adică *arhiunități de gradul doi*, în care sensul unei arhiunități se îmbogățește prin arhiunitatea următoare. La nivelul poeziei rezultă un *arhisistem* care nu este, evident, o îmbinare de rime. În concepția autorului rima trebuie gîndită amplificat, ca vers. Afirmația se cere, credem, argumentată: fie versul se unifică pe plan fonologic, prin ritm, în asemenea măsură încît rima poate fi considerată un atribut nu al ultimului cuvînt, ci al întregului flux sonor, fie justificarea ține de unificarea semantică pe care o operează versul. Și într-un caz și într-altul înclinăm totuși spre părerea că rima rămîne un element caracteristic pentru cuvînt și nu pentru vers ca atare.

Pornind de la cercetările poetice ale lui P. Austerlitz² și R. Jakobson³, I. M. Lotman consideră că tropii sînt rezultatul paralelismului la nivelul cuvintelor între membrul obiect și

¹ G. Klaus, *Kybernetik in philosophischer Sicht*, Berlin, Rutz Verlag, 1961, p. 247, face distincție între reproducerea prin *analogie* și *identitate*. Cel de-al doilea tip de reproducere nu este caracteristic artei.

² P. Austerlitz, *Parallelismus, Poetics Poetyka, Поэтика*, Varșovia, 1961, p. 439, consideră că două segmente pot fi socotite paralele dacă sînt identice, afară de o parte a lor care ocupă în ambele segmente relativ aceeași poziție.

³ R. Jakobson, *Poezia gramaticii și gramatica poeziei*, vol. cit., Varșovia, 1961, p. 403 și 405.

membrul model, știut fiind că „sensul figurat” constă tocmai în stabilirea unei analogii între două noțiuni.

Pe planul întregii opere, se poate spune că textul poetic este o structură în care toate elementele, la diferite nivele, se găsesc între ele în paralelism.

Autorul întreprinde analiza nivelelor : fonologic, morfologic, lexical, al versului și al compoziției.

La nivel fonologic, distincția dintre limbajul poetic și cel vorbit apare evidentă la scândare. Aceasta poate împărți textul în unități lipsite de sens. Acceptînd principiul analizei structurale, conform căruia fiecare element se află într-o relație, se poate considera că înseși pauzele care divid versul în fragmente fără sens sînt tot elemente, purtînd însă un semn negativ. Pauzele, fie ele de ordin negativ, nu distrug totuși unitatea lexicală din conștiința noastră, deoarece cititorul, cunoscător al limbii, identifică scriile de foneme într-o unitate semantică. Rezultă de aici că, nefiind distruse cuvintele ca atare, sensul lexical persistă chiar și într-un fonem separat din care este format cuvîntul.

Lotman observă, preluînd o remarcă făcută de R. Jakobson, că într-o operă poetică toate elementele componente ale textului poartă o sarcină semantică. Ca atare, structura artistică este relevantă la fiecare nivel. Pornind de la raporturile care se stabilesc în textul poetic (repetiție, simetrie, opoziție etc.) între diferite categorii gramaticale, se poate spune că acestea constituie la rîndul lor mijloace artistice. Această observație face să apară evidentă eroarea celor care consideră existența în textul unei opere artistice a unui aspect lingvistic, lipsit de importanță artistică, și a unui alt aspect, al particularităților artistice. Față de limbajul obișnuit în care sensurile gramaticii sînt folosite inconștient, într-o operă artistică ele sînt instrumente utilizate conștient de către creator pentru a da expresivitate mesajului.

În analiza la nivel lexical, nivel de bază al operei artistice, se evidențiază faptul că, deși privite izolat cuvintele reprezintă elemente, în textul poetic ele își pierd independența proprie lor în textul vorbit, datorită corelațiilor multiple în care intră. Chiar și cuvintele ajutătoare, de legătură, care îndeplinesc funcții gramatico-sintactice, se semantizează. Aceasta face să nu fie posibil să se separe într-un text poetic un cuvînt ca o unitate semantică aparte. În limbajul poetic cuvîntul este un element al unei funcții semantice complexe.

Autorul consideră că legătura unui cuvînt cu elementele înconjurătoare se poate evidenția în trei modalități contextuale : într-un context lingvistic, într-unul ideologic (de conținut) și într-unul poetic.

Diferența dintre contextul lingvistic și cel de conținut nu rezultă cu claritate, întrucît cel din urmă, în ultima instanță, este tot un context lingvistic.

Legăturile contextuale se stabilesc în primele două cazuri după legile conexiunii gramaticale a cuvîntelor în sintagme. Cuvintele angajate în contextul poetic sînt organizate după legile paralelismului, care, după cum s-a văzut, constituie mecanismul tropilor. Relațiile interlexicale fac să se piardă autonomia cuvîntelor, întreaga operă fiind transformată în sensul unui conținut unic, într-un *cuvînt*, după expresia lui Potebnia.

De la analiza elementelor componente ale versului, cercetătorul sovietic trece la analiza versului, considerat unitate de bază a limbajului poetic. El este definit ca o unitate ritmico-sintactică și intonațională a textului poetic. Definiția dată presupune că perceperea unui fragment de text ca vers este apriorică și precedă cunoașterea celorlalte semnalmente concrete ale versului. În conștiința autorului, ca și a cititorului trebuie să existe alt cunoașterea fenomenului de poezie, cit și un sistem reciproc de semnale, care fac ca amîndouă părțile să se integreze în acea formă de comunicare care se cheamă poezie. În calitate de semnale pot apărea forma grafică a textului, intonația declamatorie, titlul lucrării sau chiar aspecte secundare (cunoașterea faptului că se asistă la un recital de poezie) etc.

Cercetarea versului este făcută sub aspect melodic și semantic. Fără să urmărim istoricul limbajului poetic, care relevă caracterul de semnal al intonației, reproducem constatările autorului, după care, începând cu sincretismul dintre cuvinte și muzică (de ex. în lectura recitativă a psalmilor etc.), melodica pronunțării avea sensul unui semnal care avertiza pe ascultători de apartenența textului la o anumită categorie structurală.

Compoziția operei artistice este studiată urmărindu-se integrarea versurilor în strofe și a strofelor în opera poetică, fiind implicit studiat rolul rimei ca mijloc al corelației semantice a versurilor.

Odată întreprinsă analiza structurii operei artistice, Lotman extinde observațiile asupra raportului dintre text ca ansamblu de relații și cele elemente extratextuale în conjunctura cărora textul își îndeplinește funcția estetică.

Față de cei mai mulți cercetători literari care consideră că o operă constă din textul său, Lotman susține că metoda structurală în analiza problemei textului împarte relațiile din cadrul acestuia în relații intratextuale și extratextuale. Textul nu există prin sine însuși, ci se include invariabil într-un anumit context. Scriitorul nu creează în afara tradiției literare, fără legătură cu concepția sa ideologică, fără raportare la realitatea inconjurătoare. Aceste relații extratextuale pătrund în materialul operei de artă fără a fi reprezentate grafic în text. Se desprinde ideea că materialul real al operei de artă constă din text, din sistemul relațiilor intratextuale și extratextuale. Importanța artistică a elementelor textuale reiese doar în raport cu cele extratextuale. Numai astfel se obține descrierea completă a structurii artistice respective.

Totodată se poate considera că opera de artă pătrunzând de-a lungul perioadelor istorice în structuri extratextuale diferite își modifică sensurile.

Volumul cercetărilor efectuate de autorul *Sistemelor de semne* i-a permis elaborarea unei lucrări de sinteză care în chip util vine să împlinească golurile resimțite de cercetătorii poeticieni în aplicarea metodei structurale la analiza textului poetic. Dacă literatura de specialitate a beneficiat de aportul unor savanți ca R. Jakobson, Levin, Austerlitz, C. Lévi-Strauss ș.a., autori ai unor lucrări de deosebită importanță, dar cu un caracter mai puțin general, cartea lui I. M. Lotman, îndeosebi prin capitolul al II-lea (*Problemele structurii versului*) reprezintă o contribuție prețioasă în seria cercetărilor din domeniul poeziei.



Dintre studiile cercetătorilor sovietici privind problemele poeziei folclorului, semnalăm articolul lui P. G. Bogalirev *Metodele artistice ale folclorului și creația individuală a purtătorilor și creatorilor poeziei populare*. Ca și Lotman, Bogalirev pornește de la premisa că speciile literare se pot împărți în două categorii: 1) Fenomene artistice ale căror structuri se cunosc dinainte (folclorul, arta medievală, commedia dell'arte, clasicismul) și care măsoară calitatea operei nu prin desființarea, ci prin respectarea unor anumite norme, 2) Categoria structurilor al căror cod este necunoscut cititorului la începutul actului artistic și care constă în renunțarea deliberată la sistemul obișnuit de norme.

Făcând distincție între opera poetică din folclor și din literatură, Bogalirev constată că metodele de creație în folclor în diferitele perioade ale existenței sale au diferit de metodele care s-au schimbat în literatură. Ideea permanenței realismului ca metodă de creație în folclor a fost astăzi părăsită de cei mai mulți dintre cercetători.

Folclorul, fiind o creație colectivă, reflectă într-o măsură mai mare normele esteticii colective decât literatura. Această apreciere include însă ideea prelucrării continue a producțiilor folclorice prin însuși actul transmiterii lui de către purtători și creatori, care, deși fiind în egală măsură creațiile vechi și contemporane, le modifică conform normelor estetice ale epocii lor.

Este cunoscut astfel faptul că o serie de producții populare își modifică funcția păstrind aproape neschimbat textul.

O altă trăsătură, determinată de caracterul sincretic al manifestării folclorice, constă în aceea că textul unei opere poetice poate proveni dintr-o perioadă istorică, creat în virtutea metodei artistice specifice acelei perioade, față de melodie, care poate fi moștenită; sau, dimpotrivă, tirzie în raport cu textul.

Față de aceste trăsături este discutat rolul creatorilor individuali, care încadrându-se în normele tradiționale ale creației, aduc, fiecare, anumite note particulare. Ele transformă interpretarea într-un act de creație, a cărui valoare este confirmată sau infirmată de ascultători, prin reacția pe care o au la contactul cu opera nouă. Prin aceasta, autorul reia problema raportului dintre interpret și ascultători⁴, observând în mod just că interpretul își modifică mesajul în funcție de reacția auditoriului față de cele transmise, de vîrsta ascultătorilor etc.

În cadrul restrîns al articolului său, Bogatirev pune problema aflată în dezbateră cercetătorilor folcloriști a raportului dintre individ și colectivitate în creația folclorică.

CONSTANTIN ERETESCU

⁴ Vezi pentru aceasta prefața la volumul lui B. și I. Sokolov, *Povești și cîntece din ținutul Belozersk*, Moscova, 1915 p. XXIV — XXV.

RECTIFICARE LA Nr. 1/1966

Pagina :

24

rîndul :

41

în loc de :

O. Bîrlea

se va citi :

I. Bîrlea

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR publică *studii și materiale etnografice și folclorice*, cuprinde deci întreg domeniul culturii populare cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale și coregrafice. Revista pune în discuție la rubrica *note și recenzii* problemele actuale ale etnografiei și folcloristicii și informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în țară și peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planșe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit. Responsabilitatea asupra conținutului articolelor revine în exclusivitate autorilor.

Correspondența privind manuscritele, schimbul de publicații etc., se va trimite pe adresa Comitetului de redacție: str. Nikos Beloiannis, nr. 25, București.

LUCRĂRI APĂRUTE
ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

FLOREA BOBU FLORESCU, *Das Siegesdenkmal von Adamklissi. Tropaeum Traiani*, 1965, 737 p., VIII pl., 75 lei. Coeditare cu Rudolf Habelt Verlag-Bonn.

FLOREA BOBU FLORESCU, *Monumentul de la Adamklissi, Tropaeum Traiani*, ediția a II-a, 1961, 748 p. + 7 pl., 75 lei.

ADRIAN FOCHI, *Miorița. Tipologie. Circulație. Geneză. Texte*, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, *Tipuri de păstorit la români (sec. XIX — începutul sec. XX)*, 1964, 252 p., 13 lei.

* * * *Studii de istorie literară și folclor*, 1964, 248 p., 11,50 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, *Opinelle la români*, 1957, 170 p., 10 lei.

* * * *Arta populară din Valea Jiului (Regiunea Hunedoara)*, 1963, 561 p., 17 pl., 68 lei.

OVIDIU PAPADIMA, Anton Pann, „Cînteecele de lume” și folclorul Bucureștilor, *Studiu istoric-critic*, 1963, 187 p., 4,75 lei.

* * * *Cîntări și strigături românești de cari cîntă fetele și ficiorii jucînd, serise de Nicolae Pauleti în Roșia, în anul 1833*, ediție critică cu un studiu introductiv de Ion Mușlea, 1962, 144 p., 3,60 lei.

* * * *Istoria literaturii române, vol. I, Folclorul. Literatura română în perioada feudală (1400—1730)*, 808 p., 40 lei.

Rev. etn. folc., t. 11, nr. 2, p. 95—198, București, 1966